BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG,

REDIGIRT

VON

A. B. Marx.



ERSTER JAHRGANG. 1824.

BERLIN,
IM VERLAGE DER SCHLESINGERSCHEN BUCH- UND MUSIKHANDLUNG.
1824.

INHALTS-VERZEICHNISS
ZU DEM
ERSTEN JAHRGANGE
DER
BERLINER ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG.

I. Vorbereitende Aufsätze.

*) Anonime Verf. sind mit „—" angezeichnet.

II. Kunstphilosophische Aufsätze.

III. Tonwissenschaftliche Aufsätze.

IV. Recensionen gedruckter Werke.

Ort.	Ber. Erstatt.	No.	Seite.
3. Aus Berlin.	—	4.	30.
—	—	4.	30.
—	—	4.	33.
—	B.	5.	41.
—	—	5.	41.
—	—	5.	42.
—	—	5Ex.	43.
—	—	7Ex.	67.
—	—	9.	84.
—	K – n.	12.	111.
—	– i –	14.	129.
—	N. G.	15.	137.
—	—	18.	162.
—	—	18.	163.
—	W.	22.	195.
—	—	23.	206.
—	—	27.	236.
—	—	33.	285.
—	—	34.	292.
—	M.	35.	304.
—	—	36.	310.
—	—	37.	318.
—	—	38.	332.
—	G.	39.	338.
—	G.	43.	371.
—	S. K.	44.	380.
—	K.	46.	398.
—	. . s . . . s	46.	398.
—	Marx.	47.	405.
—	—	49.	423.
—	—	52.	442.
4. Aus Leipzig.	Giusto.	3.	24.
—	Giusto.	9.	82.
—	—	36.	311.
—	Ebers.	37.	322.
—	Ebers.	43.	370.
—	Ebers.	47.	408.
—	—	48.	410.
5. Aus Paris.	—	5Ex.	46.
—	—	8.	74.
—	—	15.	138.
—	—	41.	356.
—	—	46.	399.
—	—	50.	429.
—	—	51.	439.
6. Harz.	—	16.	148.
7. Aus Kassel.	—	21.	189.
—	—	22.	196.
—	—	23.	203.
—	—	24.	213.
—	—	25.	219.
—	—	50.	431.
—	—	57.	440.
8. Aus Amsterdam.	—	23.	203.
9. Aus Frankfurt a. M.	—	26.	227.
10. Aus Breslau.	Greulich.	29.	251.
		36.	311.
11. Aus Darmstadt.	—	33.	286.
—		34.	291.
12. Aus Dresden.	† † †	41.	353.
		48.	413.
		50.	430.
13. Aus London.	—	46.	399.

VII. Vermischtes (nur das Erheblichere.)

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Ankündigung der Zeitschrift, Cäcilia.	Marx.	1.	8.
2. Ueber Beethovens neue Messe.	J. P. S.	4.	34.
3. Wieland über Kunst-Kritiker.	Kretzschmer.	8.	78.
4. Erinnerung an Fasch.	ders.	14.	130.
5. Litterarische Nachricht.	J. P. S.	22.	197.
6. Aus dem Bühnenleben.	Markwort.	26. 27.	229. 238.
7. Aus dem Leben.	—	26.	230.
8. Reichard und seine Hexen-Scenen.	Marx.	28.	245.
9. Notizen von Jouy.	J. P. S.	39.	339.
10. Nekrolog über Braun.	—	41.	356.

VIII. Musikbeilagen.

Zu No. 1. Baiersches Volkslied.

Zum Extrablatte No. 5. Arie von Gluck.

Zu No. 11. Christe eleison von Lotti.

Zu No. 20. Lied von Löwe.

Zu No. 28. Hexenscenen von Reichard.

Zu No. 43. Chor von Seidel.

Zu No. 49. Andenken von Beethoven.

IX. Intelligenzblätter

Zu No. 3., 7., Ex. 23., 27., 33., 37., 41., 43., 46., 49., 50., 51. u. 52.

OUVRAGES NOUVEAUX POUR PIANO.

Publiés par Maurice Schlesinger, libraire éditeur de la collection des Operas de W. A. Mozart.

(Rue de Richelieu, No. 107, à Paris.)

Cramer, J. B., Sonate nouvelle pour le piano oeu. 63. 5 Fr.

Gluck, Ouverture d'Alceste, arrangée pour le Piano à 4 mains. 4 Fr. 50 Ct.

— Ouverture d'Iphigénie en Aulide, pour le Piano à 4 mains. 4 Fr. 50 Ct.

Herz. Jeune, Collection d'Exercices pour les Commençans Livr. I. 6 Fr.

Jadin, Fantaisie sur Valentine de Milan par Méhul. 6 Fr.

Kalkbrenner, Rondo brillant pour le Piano avec accompagnement d'orch. oev. 12 Fr.

— le même pour Piano seul. 6 Fr.

— Rondo pour Piano. oev. 65. 3 Fr.

Mayseder, deux Rondeaux arrangés pour Piano. 5 Fr.

— Polonaise brillante pour Piano. 4 Fr. 50 Ct.

Oeuvres de M. J. Moscheles.

Pour Piano nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur.

Moscheles, grandes Variations sur un thême Allemand oeuv. 2. 5 Fr.

— Polonaise brillante. oeuv. 3. 4 Fr.

— Sonate. oeuv. 4. 5 Fr.

— Air Autrichien Varié pour le Piano. oev. 6. 12 Fr.

— Cavatine Italienne Variée pour Piano. oev. 7. 5 Fr.

— Marche triomphale à 4 mains. oev. 10. 3 Fr. 75 Ct.

— deux Rondeaux tirés des Portraits. oev. 11. 5 Fr.

— Air des Bateliers Venitiens Rondo brillante oev. 12. 4 Fr. 50 Ct.

— Fantaisie héroïque oev. 13. 4 Fr. 50 Ct.

— Rondo brillante. oev. 14. 3. 75.

— Variations sur un thême tiré d'un Opera Allemande. oev. 15. 4 Fr.

— Vingt et une Valses pour Piano. oev. 16. 5 Fr.

— Trois Rondeaux brill. oev. 18. 4 Fr. 50 Ct.

— Introduction et Polonaise oev. 19. 4 Fr.

— Sonate en Re. oev. 22. 4 Fr. 50 Ct.

— Thême Russe Varié oev. 23. 3 Fr. 75 Ct.

— Rondeau Espagnol oev. 24. 3 Fr. 75 Ct.

Moscheles, Caprice oev. 25. 3 Fr. 75 Ct.

— six Divertissemens oev. 28. 4 Fr. 50 Ct.

— Rondo Brillant à 4 mains oev. 30. 4 Fr. 50 Ct.

— trois marches héroïques à 4 m. oev. 31. 5 Fr.

— Air militaire Varié et précédé d'une Introduction nouvelle oev. 32. 6 Fr.

— six Valses à 4 mains oev. 33. 5 Fr.

— Valse Autrichienne variée pour Piano et Violon oev. 36. 5 Fr.

— Variat. concert. pour Piano Violon et Violoncelle oev. 17. 6 Fr.

— Fantaisie et Rondo oev. 38. 6 Fr.

— Air favori Autrichien. oev. 39. 4 Fr. 50 Ct.

— trois divertissemens. oev. 40. 4 Fr. 50 Ct.

— Variations sur une mélodie Autrichienne. oev. 42. 7 Fr. 50 Ct.

— Concerto avec accompagnement de l'orchestre. oev. 45. 12 Fr.

— Sonate à 4 mains. oev. 47. 6 Fr.

— Rondo français pour Piano et Violon. oev. 48. 6 Fr.

— Sonate mélancolique oev. 49. 6 Fr.

— Fantaisie et Variations sur l'air au clair de la Lune avec accompagnement d'orchestre. oev. 50. 12 Fr.

— les mêmes a. ac. de 2 Viol. Alto et Violoncelle. 9 Fr.

— les mêmes pour Piano seul. 7 Fr. 50 Ct.

— la Force, la Legeréte, et le Caprice, 3 Etudes. oev. 51. 9 Fr.

— les charmes de Paris. Rondo brillant, arr. à 4 mains par Dugazon. oev. 54. 6 Fr.

— la Tenerezza, Rondo Brillante oeuv. 52. 3 Fr. 75 Ct.

— Polonaise Brillante. oev. 53. 6 Fr.

— les charmes de Paris. Rondo brillante. oev. 54. 6 Fr.

— Bonbonnière musicale, ou suite de morceaux faciles agréables et doigtés Livr. 1. oev. 55. 6 Fr.

— grand Caprice et Pot-Pourri, p. P. et Violon, exécutés dans leurs concerts à Paris par M. M. Moscheles et Lafont. oev. 37. 9 Fr.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7. Januar — Nro. 1. — 1824.

Ihre Jünger der Göttin.

Erhabne Göttin, blickst Du nicht unwillig
Herab auf unser Thun? Ja, lächelst Du
Vielleicht mit bitt'rem Spotte gar uns an? —
„Was unterfängst Du Dich, der Erde Sohn!
„Mit blödem Auge trittst Du vor mich hin,
„Die Himmlische, und wagst es, mein Gesetz
„Mit eitler Weisheit zu verkünden, wagst
„Der Göttlichen, die Dich beherrscht, verwegen
„Die Bahn zu deuten, die sie wandeln kann
„Und darf? Vermeſsner! Weiſst Du denn woher
„Ich stamme, welche Göttin, welcher Gott
„Mich zeugten? Ist mein Gleichniſs auf der Erde
„Zu treffen? Donner, Sturm, des Meeres Brausen,
„Des Wasserfalls melodisch Rauschen, selbst
„Der Ton, den Philomele klagend haucht,
„Sie alle wagen kaum der Gränze sich
„Des Wunderlands zu nahen, wo ich throne.
„Und doch willst Du in meines Busens Tiefen
„Hinunter blicken, der geheimen Wunder
„Geburt belauschen, die Dich oft Dir selbst
„Entführt im Rausch begeisternder Entzückung;
„Der Pythia gleich, von ihrem Gott ergriffen,
„Beseelt, erhoben — und zugleich vernichtet?
„Erbebe, eh' Du wagst mit kühner Hand
„Des Schleiers Saum zu fassen, und, ihn lüftend,
„Was er in Götternacht Dir gnädig barg,
„Dem sterblich schwachen Auge zu enthüllen!
„Erblinde vor dem Glanz, der Dir entgegen
„Allmächtig strahlt, entsetze vor der Tiefe
„Des Abgrunds Dich, vor dem Du schaudernd stehst!
„Zurück! Noch einmal warn' ich Dich." — O Göttin,
An Deiner hohen, ernst gefalt'nen Stirn
Les' ich dies Wort, besonnen, wie mir's ziemt.
Und doch, ich trete nicht zurück. Wenn mich
Der Warnung Rede noch mit banger Furcht
Erfüllen könnte, dann, Erhabne, wär' ich Dir
Und allen Deinen Schrecken heimgefallen.
So aber nah' ich mit Vertrauen mich.
Ich weiſs, die Küste flieht zurück, wenn ich
Das Wunderschiff besteige, um zu Dir
Zu Deinem Zaubereiland kühn zu steuern.
Schon ist das Land verschwunden, nur das Meer,
Das unbegränzte liegt in off'ner Weite
Vor meinem Blick. Zag' ich, ich bin verloren!
Doch wer in Deinem Glauben treu beharrt,
Du Himmlische, den kannst Du nicht verlassen.
Zu fassen bist Du nicht, nicht zu erreichen,
Doch näher Dir und näher kann ich dringen.
Nicht kenne ich die Kraft, die Dir die Bildung,
Die göttliche erzeugt. Tausendfältig
Gestaltest Du vor meinem Blicke Dich,
Ein immer neu und unergründlich Wesen.
Bald stehst Du vor mir, die Gorgona selbst!
Entsetzen faſst mich an! Und näher doch
Durch höhere Gewalt werd' ich getrieben
Wie zu der Schlange aufgesperrtem Rachen.
Dann seh' ich Dich mit schwärmend sanfter Klage
Durch des Cypressenhaines Dunkel wandeln;
Es lockt die süſse Zaubermacht der Töne
Mich nach, da plötzlich, eine Kriegesgöttin,
Trittst Du gerüstet mir entgegen, blickst
Mir muthig in das volle groſse Herz
Und kühn folg' ich, zum Siege wie zum Tode.
Doch wie, o Gaukelnde? Du höhnest mich!
Der Mänas gleich schwingst Du den Thyrsusstab?
Wohin, wohin? Du rufst, ich muſs Dir folgen.
O Proteus Schwester! Welches ist Dein wahres
Ganz unverfälschtes Antlitz? ruf ich aus.
Stets kenn' ich Dich und kenn' Dich doch nicht wieder!
Was ist's, worin Du ewig Eine bist,
Und was, worin Du tausendfältig wechselnd
Niemals zu gleichen Formen wiederkehrst? —
So siehst Du nun, o Göttin, daſs ich nicht
Leichtfertig Deinem tiefsten Innern nahe;
Ich weiſs von Deiner Räthsel dunklem Sinn.
Unendlich bist Du, unerforschlich tief;

Dein wahres Bild, ganz hat es keiner noch
Von allen Sterblichen gesehn. Doch wie
Du selbst Dich uns verkündest, so allein
Kannst Du geahnet werden. Drum vergieb,
Wenn jeder Stimme Laut geachtet wird,
Die uns von Dir erzählt; Du mögest ihr
Erschienen seyn, in welcher Deiner tausend
Seltsamen Wundertrachten Dir's geliebt.
Mag jener Weise Dein geheimes Maafs
In Zahlen uns enträthseln, jener and're
Den Spuren Deines Wandelns folgen durch
Der Erde längst bestattete Geschlechter; —
Gestatte ihm zu träumen und zu irren.
Nicht zürne, Herrliche, wenn wir erzählen
Wie Du in einfach leicht verstand'nen Lauten
Den Völkern an der Wiege schon gesungen;
Und freundlich sey uns, wenn wir freudig rühmen,
Wie Du zu Deinen liebsten Söhnen sprachst.
Bist Du's doch immer selbst, der Gottheit Würde
Verläfst Dich nie in Deiner ärmsten Hülle. —

Du lächelst, milde schmelzen Deine Züge,
Gewährend blickst Du mich, holdselig an;
Dein einz'ger Feind ist der Verstellung Lüge,
Die Wahrheit darf Dir stets vertrauend nah'n;
Wer rein Dich ehrt, dafs nichts ihn schmerzlich trüge,
Zeigst Du ihm leitend selbst die rechte Bahn;
So wollen denn auch wir auf Dich vertrauen,
Von Dir gesegnet Deine Fluren bauen.

L. Rellstab.

I.

Freie Aufsätze.

Ueber die Anfoderungen unserer Zeit an musikalische Kritik; in besonderm Bezuge auf diese Zeitung.

Die Künste haben mit der Politik ein gemeinsames Schicksal darin, dafs man in dem lebhaften Interesse an ihnen den Beruf zu sehen glaubt, über sie zu urtheilen, und dafs man, sonderbar genug, oft vorauszusetzen scheint, die allgemeine Theilnahme werde übersehen, — ergänzen, was dem Urtheile an Gediegenheit, und Begründung ermangeln könnte. In der That ist auch Schweigen über einen uns lebhaft anregenden Gegenstand fast eben so schwer, als gründlich über ihn sprechen.

Die bescheidensten Aussprüche (auch die, welche durch ein so oft gehörtes: „ich bin zwar nicht Sachverständiger, aber — ich urtheile zwar blos nach meinem Gefühle – jeder hat seinen eigenen Geschmack" — gleichsam durch Aussenwerke vor dem ersten Angriffe geschirmt sind) begehren jedoch mehr oder weniger ausgebreitete Anerkennung. Die Beistimmung anderer gewährt uns willkommene Beschwichtigung der Zweifel, die wir uns noch nicht gelöset, der Lücken in unserer Erkenntnifs, die wir noch nicht ausgefüllt haben. Und wenn wir auch nicht der Sache wegen eine für richtig angenommene Meinung verbreitet zu sehen wünschten, so kann sich doch niemand verhehlen, dafs er in jedem Urtheile eine Probe seiner Urtheilsfähigkeit ablegt und dafs er diese in jenem zu bewähren hat. Einen höhern Beruf zu urtheilen und seinen Aussprüchen Anerkennung zu sichern, hat der, von dem nach seiner Stellung Berichtigung und Befestigung der Ansichtsweise in irgend einer Sphäre erwartet wird.

Die vorliegende Zeitung hat sich in zwei Haupttheilen*) diesem Berufe unterzogen. Man ist daher zu der Frage berechtigt, nach welchen Gesetzen sie ihren Beruf erfüllen werde? Die Beantwortung dieser Frage ist um so unerläfslicher, da eine Zeitung, als das Werk mehrer, in einzelnen Ansichten oft verschiedener Mitarbeiter, ihr Wesen nicht so schnell und so deutlich zu erkennen geben kann, als ein Schriftsteller seine Ansichtsweise und Verfahrungsart in einem von ihm allein vollendeten Werke darzulegen vermag.

Hieran knüpft sich eine Betrachtung, die von Niemand umgangen werden darf, der über die Zeitung im Allgemeinen, oder über einzelne Leistungen derselben ein gerechtes

*) Man sehe die Ankündigung der Zeitung, welche ich bei allem, was über Wesen und Einrichtung der Zeitung gesagt wird, als Grundlage und als bekannt voraussetzen werde, und welche deshalb jedem Exemplare dieses Blattes beiliegt.

Urtheil fällen will. — Wer würde wohl an eine Gesellschaft die Foderung machen, daſs alle Theilnehmenden sich auf eine durchgängig übereinstimmende Weise benähmen? Oder an einen wissenschaftlichen Verein, daſs alle Mitglieder durchaus dieselben Ansichten und Meinungen bekennten? Der Verein der Mitarbeiter und des Redakteurs — man möge es doch nie aus den Augen verlieren! — ist ein so freier, wie irgend eine, wissenschaftlichen oder andern Zwecken gewidmete Gesellschaft. So wenig also der Redakteur sich anmaſsen wird, eine der seinigen entgegenlaufende Meinung um deſswillen zurückzuweisen, so wenig er ferner nach diesem Grundsatze berechtigt ist, jede in seinen Blättern aufgenommene Ansicht als sein geistiges Eigenthum in Anspruch zu nehmen, und verpflichtet, sie als solches zu vertheidigen, ja, so sehr er im Voraus und ein für allemal dagegen protestirt, daſs jede, oder diese und jene Ansicht als sein künstlerisches oder wissenschaftliches Glaubens-Bekenntniſs angesehen werde, bevor er sich dazu bekannt hat: so wenig wird man der Zeitung selbst aus dem Vorzuge, verschiedenen, sogar widersprechenden Ansichten Zugang zu gewähren, den Vorwurf der Inkonsequenz, des Widerspruchs und dergleichen machen dürfen. Wie aber auf der andern Seite bei aller Freiheit in den Ansichten und einzelnen Handlungen jeder, der Zutritt in eine Gesellschaft, oder einen wissenschaftlichen Verein fodert, durch den allgemeinen Grad seiner geselligen, oder wissenschaftlichen Bildung sich hierzu geeignet erweisen muſs; wie jede seiner Handlungen und — in wissenschaftlichen Vereinen — jede seiner Leistungen den Anfoderungen entsprechen muſs, die nach dem Wesen der Gesellschaft an jene allgemeine Bildung gemacht werden; so darf das Publikum erwarten, daſs keinem Urtheile und keinem Urtheilenden Eingang bei der Zeitung gestattet werde, in dem nicht den Ansprüchen an Urtheilsfähigkeit überhaupt, wie sie mit Recht an eine musikalische Zeitung gemacht werden, genügt ist. Dies führt auf das eigentliche Thema des vorliegenden Aufsatzes zurück. Wir haben uns über die allgemeinen Anfoderungen auszusprechen, von deren Erfüllung die Zulassung eines Urtheils und eines Urtheilenden zu unserer Zeitung abhängig sein soll.

Wenn wir für dieses, unser Grundgesetz, im lesenden Publikum Stimmen sammeln wollten und dabei die eigentliche Meinung, das eigentliche Begehren eines zahlreichen Theiles — nicht die schönklingenden Redensarten von Unpartheilichkeit, Unbefangenheit, Vielseitigkeit, Gründlichkeit u. s. w., womit man jene bedeckt und sich selbst persiflirt — beachten wollen: wir würden leichtere Pflichten haben, als, die wir zu erfüllen gedenken. Wie wenigen ist es im Grunde um die Sache, wie vielen nur um Persönliches, um eine Huldigung ihrer Liebhaberei, um Bestätigungen vorgefaſster Meinung zu thun! Einem groſsen Theile der Leser gelten Beurtheilungen für nichts, als eine höhere Gattung von Buchhändler-Anzeigen, Rathgeber bei ihren Einkäufen. Am wichtigsten ist ihnen die Klassifikation eines Werkes in die hergebrachten Rubriken und die Angabe, unter welchen äuſsern Bedingungen der technischen Fertigkeit, des Ortes, der Zeit, ein Kunstwerk ausführbar sei. Ein anderer Theil endlich liest — so sonderbar dies auch klingt — blos, um zu lesen. Ein Hin- und Herreden, das nie zu einem Resultate führt, genügt ihm.

Wir erkennen alle diese Stimmgeber nicht als Repräsentanten der Lesewelt an und wollen statt jener das wahre Interesse dieser beachten. Jede Bemühung, die nicht auf eine Läuterung, auf Erweiterung der Ansicht, auf eine geistige Bereicherung des Lesers abzweckt, muſs dem Schriftsteller für nichtig und verloren gelten. Ein Urtheil, das nicht wenigstens die klare Erkenntniſs des beurtheilten Gegenstandes giebt, das, statt uns das eigentliche Wesen desselben darzuthun, eine Reihe allgemeiner, überall anwendbarer, nirgends ausreichender Redensarten vorlegt, kann niemanden geistig fördern.

So werthvoll indeſs die richtige Erkenntniſs eines Gegenstandes ist, so vermag doch

der Urtheilende noch für einen höhern Zweck zu arbeiten. Jedes Kunstwerk kann als eine Gestaltung des Kunstprinzips angesehen werden; mit diesem Namen dürfen wir wohl die Richtung geistiger Thätigkeit bezeichnen, in der der Mensch zu Kunstleistungen gelangt. Die Erkenntniſs, die Ansicht, die jeder von diesem Kunstprinzip, von der Kunst überhaupt, gewonnen hat, ist die Grundlage zu seinen Urtheilen, und jedes derselben eine Anwendung seiner Ansichtsweise auf einen besondern Fall. Mögen daher Urtheile über einzelne Gegenstände benutzt werden, um allgemeine Ansichten zu berichtigen; mancher für Kunstphilosophie und Kunstgeschichte wichtige Satz ist füglicher an einem einzelnen Falle darzuthun, manches einzelne Kunstwerk regt erst eine neue allgemeine Ansicht an und giebt Gelegenheit, einem ansehnlichen Theile des Publikums Wahrheiten anschaulich zu machen, es auf Ideen vorzubereiten, die es in der Allgemeinheit noch nicht zu fassen vermag. Möchte denn jeder Urtheilende streben, seinen Urtheilen den Charakter und Werth geschichtlicher Dokumente zu geben, nicht blos die beurtheilte Einzelheit umfassend, sondern auch den dermaligen Standpunkt allgemeiner Kunsterkenntniſs fruchtbar berührend.

Von woher werden wir solche Urtheile erwarten dürfen? Wer sind die zum Urtheile Berufenen? —

Sind es die leidenschaftlichen Anbeter dieses oder jenes Meisters? Die abgeschlossenen Anhänger dieser, oder jener Schule, dieser oder jener Schreibart? Sind es die seufzenden Verehrer der Vergangenheit, die von der Musik vorübergegangenen Jahrhunderte, wie Greise von der Erinnerung an ihre Jugend noch einmal erwärmt werden? Oder sind es die, bei dem ersten Auftritte irgend eines neuen Komponisten auftauchenden, emphatischen Verkünder, „des jungen Tages, der nun erst für die Kunst anbrechen werde?"

(Die Fortsetzung folgt.)

Aus der Korrespondenz des Redakteurs.

1.

Mein Herr!

Ich habe gestern zum 46sten Male unsern *** besucht; das muſs Ihnen beweisen, daſs ich ein Freund der Musik, in diese Kunst eingedrungen bin. Noch mehr! Ich habe nie einen andern Ton, als deutscher Musik gehört. Denn, seit Napoleon aus unseren Fluren verjagt ist, kann ich sagen, daſs ich vaterländisch gesinnt bin; und nun verachte ich das Fremde und fühle, je öfter ich jenes vaterländische Meisterwerk höre, um so deutlicher, daſs auch ich ein Deutscher bin. Ach, warum muſs ich so viele meiner Landsleute auf andern Bahnen erblicken!

Ich traue Ihnen, m. H., vaterländischen Sinn und patriotische Zwecke bei Ihrem Unternehmen zu. Sie werden nicht dulden, daſs man (wenn auch einmal einem deutschen Kunstwerke gebührende Anerkennung wird) irgend ein deutsches Werk vernachlässigt und ein fremdes vorzieht. Sie werden dem Publikum beweisen, daſs ihm im Grunde nur einheimische Produkte gefallen haben und daſs ausländische ihm nicht zusagen können. Denn sagen Sie: komponirt nicht der Franzose als Franzos, der Italiener als Italiener? Wie können wir nun ganz in sie eingehen, da wir weder Franzosen noch Italiener sind? Schon deſswegen müssen wir uns zu unsern Landsleuten halten. Können wir auch für jene empfänglich sein, ohne mehr oder weniger ihre Gefühlsweise, ihre Gesinnungen anzunehmen? Sollen wir es also dulden, daſs durch fremde Künstler und Kunstwerke nicht blos einheimische unterdrückt, sondern auch unsre Landsleute französirt, oder italisirt werden? Wie weise handelten auch in dieser Beziehung die alten Lacedämonier! Terpander von Lesbos und Timotheus von Milet, die es unternahmen, ihnen auf der ausländischen fünf- und eilfsaitigen *) Lyra vorzuspielen, fanden

*) Die Lyra der Griechen hatte ursprünglich nur vier Saiten. Als Timotheus, der Milesier, (mit jenem bekanntern aus Theben), der über Alexander den

keinen andern Lohn, als Strafe bei der Obrigkeit und Spott bei dem Volke.

Die Franzosen und Italiener selbst, wollen sie wol von deutscher Musik viel wissen? Haben sie ein Herz dafür? Und wir sollten uns von ihnen ergötzen lassen? Nimmermehr! Wir wollen ihnen nachahmen und original sein. —

Von jeher war es die augenfälligste Verirrung des deutschen Volkes, dafs es Fremdes zu willig aufnahm, dafs es nicht eigenthümlich sein wollte nach der Weise anderer Nationen. Von Zeit zu Zeit hat sich auch wohl eine Stimme vernehmen lassen, und Deutschland ermahnt, sich abzuschliefsen, wie seine Nachbarn es längst gethan. Ich begreife nicht, warum es doch noch nicht geschehen. Wir müssen jedoch unverdrossen sein; und da man auch von seinen Feinden lernen kann, so habe ich den Plan gefafst, Napoleons Kontinental-Sperre auf deutsche Kunst anzuwenden. Ihr Blatt müfste den Douanendienst leiten. Der Gedanke frappirt Sie? Sehen Sie in der Beilage die Details.

(Die Fortsetzung folgt.)

II.

Recensionen.

Sammlung hebräischer Originalmelodien, mit untergelegten Gesängen von Lord G. G. Byron und deren Uebersetzung vom Geh. Kriegs-Rath Kretzschmer. Berlin, im Magazin für Kunst, Geographie u. Musik. 1ste Lieferung.

Die Gesänge, deren hier zwölfe vorgelegt werden, sind nach dem Zeugnifs der englischen Herausgeber, J. Brahams und J. Nathans Lieblingsweisen, welche zum Theil nur in mündlicher Ueberlieferung erhalten, noch jetzt bei religiösen Ceremonien der Israeliten gesungen zu werden pflegen. Wie alt diese Melodien sind, wie viel von dem Modernen in ihrer jetzigen Erscheinung der Umgestaltung im Munde des, sich selbst modernisirenden Volkes und der Ausstattung der englischen Herausgeber zuzuschreiben ist, mag hier nicht weiter untersucht werden (einige derselben sind von einem Kenner für Volks-Gesänge anerkannt worden, die man auch in Deutschland bei den Israeliten hin und wieder antrifft). Denn das Werk hat, abgesehen von seinem mehr oder weniger anerkennbaren Alterthume, ein künstlerisches Interesse.

Um dieses näher anzudeuten, mufs ich auf das Volk, in dessen Geiste die Lieder gedichtet und von dem sie angeblich gesungen sind, zurückgehen. Wie kurz ist die Periode seiner Gröfse gegen die lange Reihe von Jahrhunderten, die es in der Knechtschaft und Verachtung unter fremden Völkern hingeschleppt hat! Und wie viel lastender sind diese Leiden, da dem jüdischen Charakter von der ersten Bildung des Volkes an, der Geist der Absonderung und Verachtung, ja, Hafs des Fremden eingeprägt ist! Nichts wird in den Augen dieses Volkes die glänzende Erinnerung an jene Periode des Glücks verdunkeln, und so lange es an seinem Glauben festhält, wird auch seine Sinnesart unverändert bleiben müssen. Allein eben die Absonderung, in der es sich stets befunden, hat ihm unter allen Himmelsstrichen die orientalische Kraft und Weise erhalten; dies ist nicht abzuleugnen, wenn auch bei der tiefen Versunkenheit eines Theils desselben jene Züge seiner Abkunft nur in Verzerrung hervortreten.

Gereinigt von dieser (wie sich von selbst versteht) geben die vorliegenden Gesänge Bilder einer Reihe von Gemüthszuständen, in denen jenes Volk auf das lebendigste und treuste; aber in sich selbst erhoben über seinen jetzt gewöhnlichen Zustand dargestellt ist. Wir hören hier den Dulder, den Verbannten, Gedrückten, der sich nicht zur Freude aufrichten kann, ohne dafs das Gefühl seiner Unter-

Grofsen die Macht des Gesanges nach Belieben walten liefs — Veranlassung zu Händels Alexandersfest und Winters Macht der Töne — nicht zu verwechseln,) als, sage ich, jener Timotheus mit einer neu erfundenen eilfsaitigen Lyra vor den Lacedämoniern auftrat, fragte ihn vor allem dieses höchst kunstsinnige, bisher nur an viersaitige Lyren gewöhnte Volk: von welcher Seite man die sieben überflüssigen Saiten abschneiden solle? So müsse es allen Neuerern in der Kunst ergehen!

drückung, seiner Verluste zwiefach lastend ihn wieder beugt; der nur Eins hat, was ihn stolz und hoch erhält — die Erinnerung an eine längst verschwundene Vergangenheit; der bei der gänzlichen Zerstreuung seines Volks nur Eine Waffe gegen den Unterdrücker hat — den Hafs, dessen zornige Ausbrüche er wiederum sorgfältig zurück drücken mufs.

Welch eine Aufgabe für Byron, wie wir ihn, zerfallen mit sich und der Welt, aus seinen übrigen Gedichten kennen! Hier konnte er von seiner Persönlichkeit entschieden abgehen, ohne von seiner Ansichtsweise Einen wesentlichen Punkt aufzugeben. Hier fand er diesen Druck der Gegenwart, diese Last der Tage, die ihn selbst beugt, auf einem ganzen Volke wieder; hier stimmt ein ganzes Volk in seine Seufzer um ein verlornes Glück, um eine längst entschwundene Vergangenheit, ein Volk, das, wie er, von seiner Kraft zur Verachtung, zum Hafs der drückenden Gegenwart erhoben wird, ohne sich der schwermüthigsten Klage entbrechen zu können. Hier endlich (um nach dem Wichtigsten einen nicht gewichtlosen Nebenumstand zu berühren) hat er ein fremdes und zwar orientalisches Volk zu malen und wie gern verweilt er unter jenem Himmelsstriche, dem der Israelit auch im Norden noch angehört?

Man ist berechtigt, hier von Byrons Genius etwas ausserordentliches zu erwarten und findet sich nicht getäuscht. Oft sind es zwei Zeilen,

(aus dem fünften Gesange der dritte Vers.)
O wandernd Volk, defs Fufs und Brust so müd',
Wo fliehst du hin und findest endlich Fried'!
Die Waldtaube hat ihr Nest, Fuchs seine Schluft,
Mensch seine Heimath — Israel nur die Gruft!

oft ein gleichsam unbewachter, gleichsam gegen die Absicht hervorbrechender Ausruf,

(aus dem sechsten Gesange der erste Vers.)
An Jordans Strand Kameele Arabs geh'n,
Des Götzen Preis erschallt auf Sions Höh'n,
Baals Diener kniet, wo steil der Sinaï steigt,
Ja dort — eben dort — o Gott, Dein Donner schweigt! *)

der das Gemüth des Sängers enthüllt, und den Hörer schnell und stark, wie ein Blitzstrahl trifft. Dann begegnet man ruhigern Momenten, in denen ein gemildertes Gefühl anmuthig und erhaben herrscht. Ein solches beseelt den ersten Gesang, von dem ich als den letzten Belag, den ersten Vers mittheile:

In ihrer Schönheit wandelt sie
Gleich einer klaren Sternennacht,
Denn Glanz nnd Pracht vereinigt lieh
Dem Blick und Auge schönste Pracht,
Und in so mildem Scheine nie
Der frohste Tag des Himmels lacht. —
In ihrer Schönheit wandelt sie
Gleich einer klaren Sternennacht.

Wenn auch die Gedichte an Kraft, Zartheit und Tiefe bei weitem den Vorzug vor den Kompositionen haben, so fehlt es doch auch diesen zum Theil nicht an Interesse und Originalität. Einige zeichnen sich durch tiefe Empfindung (z. B. No. 3.) andere durch eine sanfte, stille Erhebung (No. 1.) aus. Vor allen verdient wol No. 4.

Gazelle tanzt so froh und wild,

Auszeichnung, dessen anmuthige Melodie die frohe Sorglosigkeit der Jugend beseelt, bis auf einmal mit veränderter Tonart, Bewegung und Melodie, der letzte Vers, folgt:

Uns führt gebeugt in fremdes Land,
Zu sterben dort, der Stab etc.

und bitt're Wehmuth den kurzen Traum der Freude straft. Die Wiederholung des ersten Verses nach diesem eben so tief gefühlten, als originellen Schlusse scheint ein Mifsgriff des ersten Herausgebers; dem man auch wol zu danken hat, dafs im sechsten Gesange der Alt — es sind nämlich einige Gesänge auch vierstimmig abgedruckt — durchgängig eine Oktave zu hoch gesetzt ist. Ueberhaupt zeigt sich in der Behandlung der Begleitung und der zugefügten Singstimmen eine Unbehülflichkeit, die dem sonst so rühmenswerthen Werke eben nicht zur Empfehlung dient, ja, es an mancher Stelle als das eines Dilettanten darstellt.

Die Uebersetzung ist meisterhaft, fast überall von einer dichterischen Schönheit, dafs sie als Original gelten könnte und von einem wahrhaft musikalischen Wohllaute. Je schwieriger einem Uebersetzer die Rücksicht auf

*) Wie affektvoll ist diese Wiederholung, wie malerisch das Hinzeigen nach dem empörenden Anblicke! Der erstarrte Blick erwartet augenblickliche Strafe und — o Gott, Dein Donner schweigt!

schon vorhandene Melodie ist, desto gröfser stellt sich hier Herrn Kretzschmers Verdienst dar. Der einzige, etwas erhebliche Mifsstand im Anfange des zweiten Gesanges, wo auf das Wort „die" eine Reihe von Noten und zwar zum Beginnen der Melodie gesungen werden soll, wird leicht vermieden, wenn man

du Harfe, die etc.

singt. Diese Einschiebung eines Trochäen hat bei dem musikalischen Vortrage um so weniger Bedenken, da der poetische Rythmus im musikalischen doch untergeht.

Die typographische Ausstattung ist höchst geschmackvoll, ja prächtig zu nennen.

III.

Korrespondenz.

Nachholungen aus dem letzten Monate des verflossenen Jahres.

Sollen wir nicht dem Jahre, das diesem Blatte das Leben und hoffentlich allen seinen Lesern manche Freude gebracht hat, einige freundliche Rückblicke weihen? Das neue Leben reihe sich an eine beachtenswerthe Vergangenheit und richte seinen Blick erwartend auf die Zukunft. Denn alle Zeiten gehören der Kunst und keine darf ein Kunstblatt von seinen Betrachtungen ausschliefsen.

* * *

Den 13. Dezember 1823.

Konzert der Herren Kalkbrenner (Pianoforte) und Dizi (Harfe).

Wenn in gewöhnlichen Verhältnissen jemand folgende Bekanntmachung erliefse:

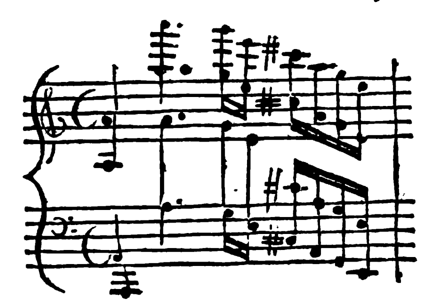
„Einem geehrten Publikum zeige ich hier-
„durch an, dafs ich den .... à mon aise *)
„sein werde. Ich lade dasselbe ein, zu mir
„zu kommen, und mich zu bewundern. Zum
„Danke will ich gestatten, dafs es mir seine
„Taschen ausleere;"

so würde man unzweifelhaft an ihm irre werden und glauben, dafs er irre sei. Doch liegt dieser geheime Sinn jedem Konzertzettel eines Virtuosen zum Grunde; ja, die gröfsten unter ihnen, z. B. Herr Kalkbrenner, könnten mit besserm Erfolge, als Napoleon vor der Schlacht von la belle Alliançe, Bülletins ihrer künftigen Siege drucken lassen, etwa in dieser Form:

„den .... wird man in Leipzig erstaunen;
„den .... wird Berlin vor Bewunderung
„ausser sich sein; den .... wird sich der
„Wiener vor Entzücken gar nicht zu lassen
„wissen; vom .... an werden in Paris nur
„Westen und Halstücher à la Kalkbrenner
„(....) getragen werden."

So, sage ich, könnte Herr Kalkbrenner sich ankündigen, wenn seine liebenswürdige Bescheidenheit nicht eben so grofs wäre, als seine Virtuosität. Denn der Sache nach verhält es sich mit ihm so, wie wir oben scherzhaft andeuteten.

Wir haben nie eine so nach allen Seiten vollendete technische Ausbildung gefunden. Bebung (Wiederholung eines und mehrer Töne), Triller und Doppeltriller, laufende Figuren, gebrochene Akkorde in allen Formen, z. B.:



mit einer Schnelligkeit ausgeführt, der Auge und Ohr kaum folgen können, gleichmäfsig in jeder Hand, ja man mufs sagen, in jedem Finger, in jeder Art des Anschlags und der Bindung, in jedem Grade der Stärke, in jedem Momente des langen Spiels mit gleicher Si-

*) à son aise sein; welches deutsche Wort bezeichnet eine so gründliche Behaglichkeit, eine so vollkommene Ruhe in gewohnter Sphäre! Man hat, um musikalisch zu reden, den Grundton eines Menschen gefunden, wenn man weifs, wo er sich à son aise befindet. Jene junge Dame, die sich von ihrem zu ernsten Verehrer geduldig den Shakespeare und Göthe rühmen läfst und kaum den Augenblick seiner Entfernung erwarten kann, Klaurens neuesten Roman zu durchfliegen; der junge Herr, der mich immer mit Betheuerungen übertäubt, wie göttlich ihm Beethoven erscheine und wie er nun Händel oder Bach studieren werde und mich dann mit seinen neuesten Variationen, oder mit „les charmes de Paris" von Moscheles bezaubern will — ich weifs wohl, wo sie à leur aise sind.

cherheit und gleicher Leichtigkeit erscheinend — dies sind die Mittel, die Herrn Kalkbrenner zu Gebote stehen, die er mit einer Ruhe anwendet, daſs jeder fühlen muſs, der Künstler sei eben bei der Ausführung der schwierigsten Kompositionen — à son aise. Gewiſs nimmt der Musikunkundige oft gar nicht einmal die Schwierigkeiten wahr, die der Virtuos, als wären es keine, beseitigt und man möchte Herrn Kalkbrenner rathen, bisweilen zu stocken oder zu fehlen, damit man bei seinem Spiele nicht ganz vergäſse, daſs eine Stelle schwerer auszuführen als die andere und manche, die ihm ein Spiel, den meisten Klavierspielern fast unüberwindlich sei. ....

Was aber mehr Gewicht hat — er verwendet alle diese Mittel zu einem empfindungsvollen, gediegenen Vortrage. Haben wir ihn in seinen Leistungen recht verstanden, so ist eine groſsartige Sentimentalität, etwa wie sie in Düsseks Kompositionen vorherrscht, ein Hauptzug seines künstlerischen Charakters; eine Auffassung, mit der der sanfte, freundlich ernste Ausdruck seines Gesichtes wohl harmonirt. Ungeachtet dieses verwandten Zuges gehört er doch nach dem überwiegenden Reichthume seiner Figuren und nach der Kühnheit seiner Modulation (die jenen Hauptzug oft maskiren) der neuesten Periode, wogegen wir die harmonisch ruhige Entwickeluug der Gefühle — eine vorstechende und seinem Charakter so zusagende Eigenschaft Düsseks — bei Herrn Kalkbrenners Kompositionen vermiſsten. Von diesem wird vielleicht an einem andern Orte geredet werden. Nur die freie Fantasie, mit der Herr Kalkbrenner das Konzert schloſs, dürfen wir nicht übergehen.

(Der Schluſs folgt.)

IV.

Allerlei.

Bei Schott in Mainz wird erscheinen: Cäcilia, ein Unterhaltungsblatt für die musikalische Welt, redigirt von einer Gesellschaft von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern. Es genügt zur Empfehlung des Blattes, zu wissen, daſs Gottfried Weber thätigen Antheil nimmt. Deſshalb war ich meinen Lesern die Bekanntmachung schuldig.

Marx.

Zur Beilage.

Nicht zum erstenmale spendet uns hier Baiern schöne Gaben, die an seinem warmen Herzen lagen — wenn es uns erlaubt ist, bei Kleinem des Groſsen zu gedenken. Das hier mitgetheilte Lied, dessen Worte schon in dem Mustersaal aller deutschen Mundarten etc. von Dr. Radlof (B. 1. pag. 110) mitgetheilt sind, ist wahrlich aus warmen Herzen erklungen und wird sich Freunde gewinnen, wo man für ein einfaches, aber tiefes Gefühl noch Sinn hat. Liegt nicht das ganze einfältige Wesen der Sängerin offen und durchsichtig vor unsern Augen? Nichts als Herz und in diesem Herzen nur Eine Liebe, nur Eine wehmüthige, sehnsüchtige Erinnerung. Und kein Hinauftreiben der Leidenschaft, keine Schwäche und Verweichlichung, auch kein angelernter Heroismus gegen die Regungen des Herzens; nichts als einfache Wahrheit, Kraft der gesunden Natur. Man gedenkt wohl gern Gretchens aus dem unsterblichen Faust — obwohl diese schon eine höhere Natur ist.

Wie ist Wort und Ton und Bewegung eins — nicht einander angepaſst, sondern mit einander aus der Seele des Sängers hervorgegangen, wie voll unaussprechlicher Sehnsucht und Wehmuth die kleine Quinte (Takt 19 u. 23), wie charakteristisch die kreisende Walzerbewegung, in der der Gedanke vergehen und nur das Herz sich regen mag.
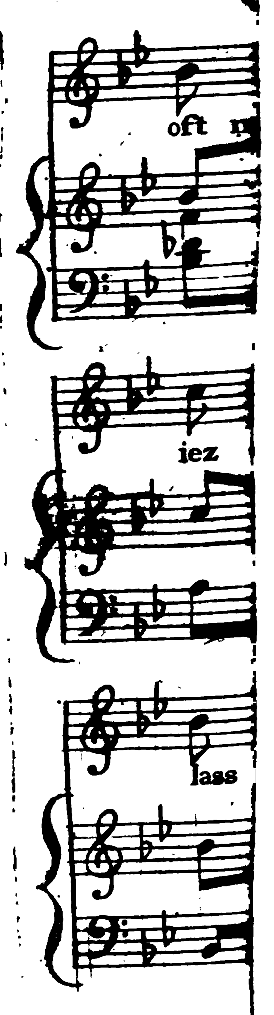
Mögen meine Leser sich in dieses Lied hineinfühlen und dann einen trefflichen Aufsatz, der es begleitete, erwarten!

(Hierzu eine Musik-Beilage: Bairisches Volkslied.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

GESANG.

PIANO.



cherl
— d
zu G
wen(
sei e
Kon
der
Schv
ren
Kalk
zu fe
verg
als (
den
lich

wen
dun;
ihn
ist (
sie :
Hau
eine
lich
hari
ges
Rei
heit
mas
die
fühl
rakt
Her
ten.
and
Fan
zert

Cä(

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14. Januar — Nro. 2. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Ueber die Anfoderungen unserer Zeit an musikalische Kritik; in besonderm Bezuge auf diese Zeitung.

(Fortsetzung.)

Liebhabereien — so wollen wir hier das begünstigende Hinwenden zu einem Theile oder Gegenstande der Kunst mit Vernachläſsigung der übrigen und des Ganzen nennen, und damit schon andeuten, daſs kein Grund für sie in der Sache, sondern nur in der Person, die von ihnen besessen ist, gesucht werden darf — Liebhabereien gehören ihrem Ursprunge nach dem jugendlichen Alter, der Periode an, wo Sinn und Gefühl für das Schöne erwacht, noch aber nicht zu der Stärke erwachsen sind, die Kunst in allen Gestaltungen als ein Ganzes zu umfassen. Ein innerer Trieb zieht uns, wie überall, so auch im Gebiete der Kunst, in jedem Momente zu dem hin, was uns eben das zusagendste und nothwendigste ist. In der vollen Befriedigung, die es uns für diesen Moment gewährt, meinen wir wol den Beweis zu sehen, daſs es stets und überall befriedigen müsse — bis ein neues Bedürfniſs unsers Geistes zu einem neuen Gegenstande nach neuer Richtung hinzieht. Dies Wählen und Verlassen setzt unabsichtlich jeder fort, bis sein Sinn sich an den verschiedenen Gegenständen nach allen ihm offenstehenden Richtungen entwickelt hat, bis dann das — mit Gefühl Auffassen (die Aufgabe der angedeuteten Periode) wieder unter die Herrschaft der Reflexion tritt. Das erste Resultat derselben ist die Ansicht, daſs keiner der frühern Lieblingsgegenstände allgemeine, der eine diese, der andre jene Art der Befriedigung gewährt. Diese Erkenntniſs ist die erste Stufe der Urtheilsfähigkeit.

Wir dürfen aus dieser Sphäre sehr Werthvolles, ja Vortreffliches erwarten von denen, welchen es gelungen ist, ihre individuelle Auffassung eines Gegenstandes als harmonirend mit der allgemein menschlichen, oder wenigstens volksthümlichen Auffassungsweise und hierdurch als allgemeiner annehmbar, darzulegen. Was allgemein annehmbar ist, gilt uns für wichtig, beträfe es auch die kleinste Einzelheit. Es ist schon viel gewonnen, wenn man die Idee eines einzelnen Kunstwerkes, das Wesen, den Charakter eines Künstlers erkannt hat. Was ist ein Säulenkapital, eine Säule zu der Peterskirche? Doch durfte keine der Hunderte fehlen, wenn das Werk vollendet sein sollte.

Viele finden wir, deren Gefühl und Auffassung sich nie über die Gränze eines oder einiger einzelnen Gegenstände hinaus erweitert hat. Jeder sogar muſs erwarten, daſs in einem gewissen Alter seine Erregbarkeit nicht mehr kräftig genug sein wird, sich über neue Kreise auszudehnen, an wesentlich neuen *) Gegenständen sich zu bewähren. Die Stelle der Liebhaberei nimmt dann Gewöhnung, die Stelle lebendiger Auffassung Erinnerung an ein vordem mit Theilnahme Aufgefaſstes ein. — Es scheint schwer, wo nicht unmöglich, des Eintrittes dieser Periode inne zu werden. Was soll uns von dem Werthe neuer Gegenstände überzeugen, wenn uns die Fähigkeit fehlt, von ihnen durchdrungen, erregt zu

*) Die aus einem neuen Geiste hervorgegangen sind. Wer, z. B., überhaupt auf Händel eingegangen ist, wird auch ein neues Werk von ihm aufzufassen vermögen, nicht aber eben so gewiſs eines von Beethoven.

werden? Aufgabe in dieser Periode sollte uns sein, von der vorangegangenen, sie noch einmal im Geiste durchlebend, Rechenschaft abzulegen. Wie werthvoll müfste uns das lebendig geschaute Bild einer frühern Periode sein — und wie lehrreich! Wie ungenügend ist dagegen das unkräftige Bestreben des Alters, auf eine ihm geistig verschlossene, jugendliche Kunstperiode einzugehen, wie unbefriedigend das Urtheil über neue Kunstwerke aus einer Ansichtsweise, aus der sie nicht hervorgegangen sind!

Alle bis jetzt berührten Leistungen geben jedoch nur Einzelheiten. Sie können uns nicht befriedigen; wir müssen vielmehr eines Ganzen uns zu bemächtigen, die Kunst als ein Ganzes aufzufassen suchen.

Werden die Theoretiker — sofern sie nämlich nur dies sind — unser Verlangen befriedigen? Begreift Theorie die Kunst als ein Ganzes? Und welche Leistungen haben wir von ihr in ihrem gegenwärtigen Zustande zu erwarten? —

Wir können bei den theoretischen Leistungen, ausser denen, die der Geschichte gewidmet sind, die eigentlichen Lehrbücher von den philosophischen trennen; leider begünstigt der gröfste Theil der erstern diese Scheidung nur gar zu sehr.

Die Lehrbücher haben — und mit Recht — mit einer Anatomie der Musik, mit einer Zerlegung der Tonsprache in ihre Elemente begonnen: ein Verfahren, ohne das tief eindringende Beobachtung und gründliche Beurtheilung nicht wohl denkbar sind. Was auf diesem Wege erfunden worden, ist gröfstentheils zweckmäfsig geordnet, eingetheilt, das Einzelne unter höhere Begriffe gebracht. In keinem Fache menschlichen Wissens war eine solche Vorarbeit dringender nothwendig, als bei der Musik; denn wie regt sich diese mit einem tausendgliedrigen Körper und in den heterogensten Elementen!

Zuerst der Gedanke des Tones (eines Schalles von bestimmter Höhe und Tiefe) in tausend Abstufungen der Höhe und Tiefe dargestellt; die unberechneten Kombinationen mehrer Töne zu Melodien (Folge einzelner Töne im Laufe der Zeit) zu Harmonien (Verbindung mehrer Töne in Einem Momente) die unerschöpflichen Verbindungen von Melodien, von Harmonien zu einander und beider unter einander! Dann das räthselhafte Wesen der tausende von Klängen auf alle den verschiedenen Tonwerkzeugen; die charakteristischen Laute der Sprache, die sich der Gesang als sein Eigenthum angeeignet hat; der Accent der Stärke durch alle Schattirungen; der Rythmus in einer Gefügigkeit und, sobald man will, mit einer Regelfestigkeit, mit einem Reichthume der Gestaltung, die der erfahrenste Prosode, wenn er nicht Musiker ist, nicht ahnen, der beweglichste Mime nicht erreichen kann. Und endlich die unbegränzte Vereinigung und Verschmelzung aller dieser Elemente zu einem, Einem Werke! —

Die Theorie hat nicht einmal jene erste Operation vollendet. Ihre Bemühungen gelten meistens der Tonlehre. So haben wir Tonsysteme erhalten (das diatonische, das chromatische, das enharmonische) und Tongeschlechte *) (Dur und Moll) auf jedem Tone als Tonarten darstellbar. Sie sind als Grundmelodien für jedes Tonstück anzusehen; aus ihnen ist jede Melodie überhaupt hervorgegangen, auf sie zurückzuführen. Wir haben Melodie von Harmonie geschieden, diese auf Akkorde, (Zusammenstellung mehrer, harmonisch wirkender Töne nach gewissen Regeln) die Akkorde auf Grundakkorde zurückgeführt, aus denen wir jene entwickeln — und was weiter in diesem Fache geschehen ist. — Die Elementarlehre des Klanges ist ohne grofse Ungerechtigkeit noch ganz unangebaut

*) Dur und Moll, wie bisher, Tonarten und ihre Darstellung auf den einzelnen Tönen, z. B. als C dur, D moll, Töne zu nennen, führt wegen des vielfachen anderweiten Gebrauchs des letztern Wortes zu Unbequemlichkeiten im Ausdrucke und Undeutlichkeit. Die Benennungen Tongeschlecht statt der bisherigen: Tonart (Dur und Moll im Allgemeinen) und Tonarten, statt der bisherigen: Ton (die einzelnen Darstellungen von Dur und Moll) scheinen zweckmäfsiger und entsprechen zudem dem Wesen dieser Tongestaltungen.

zu nennen; die des Lautes und des Rythmus ist noch lange nicht erschöpft. Demungeachtet müssen die bisherigen Leistungen in allen diesen Fächern als wichtige Vorarbeiten zu einer Tonwissenschaft anerkannt werden. Aber nur als Vorarbeiten.

Ist nun mit philosophischem Geiste das Wesen jener Elemente erforscht und dargestellt worden? — Die wenigen Versuche hierin hat man meist übersehen, wegen einer bisweilen unpassenden, oder seltsamen Darstellung hin und wieder sogar mifsverstanden und verspottet; sie gingen gewöhnlich von Männern aus, die mehr künstlerische Auffassungs- als philosophische Darstellungsgabe hatten. Die Mehrzahl der wissenschaftlich Gebildeten wiederum, welche sich um die Tonkunst bemüht haben, trifft der Vorwurf, dafs sie sich zu wenig mit dem Wesen derselben bekannt gemacht und über eine der zusammengesetztesten Erscheinungen zum Theil aus sehr oberflächlicher, oft nicht einmal aus eigener Beobachtung geurtheilt haben. Auch scheint in der neuesten Zeit die Tonkunst reichern Stoff für philosophische Beobachtung zu bieten, als in frühern Perioden.

Die Erkenntnifs des Wesens, der eigentlichen Bedeutung einzelner Elemente der Tonkunst und der einfachsten Gestaltungen in ihrem Gebiete (z. B. der Intervalle, Tongeschlechte, Tonarten, Akkorde) würde zu erweiterten Beobachtungen angeregt haben. Man würde endlich die Natur aller Mittel der Tonkunst, den Sinn und Gedanken jedes Tonverhältnisses, jedes Klanges, jedes Rythmus — erforscht haben. Bei der Beurtheilung einzelner Leistungen in der Tonkunst wären dies höchst wichtige Grundlagen geworden. Auf einem ähnlichen Wege ist die Theorie der bildenden Künste der unsern vorangeeilt. So fand Winkelmann die Gesetze des Schönen, so suchte Lavater die Gesetze des Wahren darzustellen.

(Der Schlufs folgt.)

Aus der Korrespondenz des Redakteurs.

(Fortsetzung.)

2.

Signore!

„Der Vorzug Italiens in der Musik ist unbestritten!" sagt Graf Orloff — ein Mann, der verdiente, Italiener zu sein — in der ersten Zeile seines Versuchs einer Geschichte der italienischen Musik (2 Bände), indem er diesen Vorzug beweisen will. Dies sei Ihnen ein Wink, von welcher Musik in Ihrem Blatte die Rede sein darf. Welches Volk hat so viel Melodien gehabt als das unsrige? Welches hat so viel Sänger gestellt, und welche Sänger haben so viel Manieren und Verzierungen gemacht, als wir? Nun, und Melodie ist Gefühl und Natur, Harmonie ist Kunst, die Natur hat den Vorrang, folglich haben wir Italiener den Vorrang. Quod erat demonstrandum.

Ich verachte Ihre Landsleute nicht. Sie haben, was man Verstand nennt. Aber die Melodie fehlt ihnen und nun suchen sie unverständliche und bizarre Modulationen zusammen, um jene zu ersetzen. Mufs man durch alle Tonarten wandern, um sagen, io t'amo, oder crudel tiranno? Folglich sind die Modulationen unnütz. Dann, welchen Mifsbrauch treiben sie mit dem Orchester. Jedes Instrument will sich besonders geltend machen. Kennen Sie Gretri's Ausspruch, als er Ihren Mozart mit unserm Cimarosa vergleichen sollte? Dieser, sagte er, setzte die Bildsäule auf die Bühne und das Fufsgestell in das Orchester; Mozart setzte das Fufsgestell auf die Bühne und die Bildsäule ins Orchester. Und Gretri war nur ein Franzose; aber er hatte uns Italiener kennen gelernt!

Ich will Ihnen wohl; darum habe ich nicht versäumen wollen, Ihnen den rechten Weg zu zeigen. Man mufs gegen alle gerecht sein, man kann alle Bemühungen anerkennen; aber das Genie, die Natur — ist nur am rechten Orte zu suchen.

3.

Monsieur!

„Warum es mit der Musik nicht recht fort will? Ich will es Ihnen sagen. Es fehlt den Musikern de l'esprit. Nur wir haben ihn. Gluck hat ihn in Frankreich erhalten; darum ist er Franzose und nicht Deutscher und darum ist er unsterblich. Der Italiener hat Melodie, der Deutsche Harmonie. Wohl, aber wir haben de l'esprit, wir haben die Musik mit Verstand ergriffen, wir haben Wahrheit in sie gebracht. Jedes Wort mufs richtig deklamirt sein, man mufs singen, wie man spricht — verstehen Sie mich: singen, wie ein Talma sprechen würde, wenn er singen wollte; dies ist das ganze Geheimnifs. Wollen Sie dabei gefallen, so mufs es Ihnen nicht an Melodien aus unsern chansons fehlen und Ihr Orchester das fortissimo und pianissimo recht zu unterscheiden wissen. Die Kontraste, das merken Sie sich, sind es, die — wie sagt man doch in Ihrer Sprache? — qui frappent.

Hier haben Sie eine Philosophie Ihrer Kunst in den Grundrissen. Sie werden sich, darauf einzugehn, bemühen.

4.

Sir,

Ich mache zwar nichts aus der Musik; denn in unserer Staats- und Handelsverfassung wüfste ich nirgends etwas mit ihr anzufangen. Damit aber in dem Zeitlaufe Ihres Blattes meinen Landsleuten auch in dieser Sphäre nicht der Ruhm entgehe, weise ich Ihnen hierbei 600 Pfund an, für die Sie mir eine Partie Musiker anher spediren wollen, die dann hier naturalisirt werden.

Zugleich mache ich Ihnen bekannt, dafs ich einen Preis auf die Erfindung eines durch Dämpfe getriebenen Orchesters gesetzt habe zur Ersparnifs der vielen Musiker, die nützlicher auf der Flotte, oder in den Komptoirs angestellt werden können.

II.

Recension.

Missa solenne a quattro voci, composta per la coronazione di S. M. Imperiale e Reale Leopoldo II. da Vincenzo Righini, Maestro di Capella di S. M. il Re di Prussia. Partizione, Berolino presso Ad. M. Schlesinger. Prezzo 7 Rthlr.

Diese Messe mit untergelegtem lateinischem Texte kann nur deshalb weniger bekannt und beliebt geworden sein, weil sie, wie vieles Gute und Schöne, in den letzten kummervollen und das menschliche Herz so ganz beengenden Kriegsjahren erschien, um manche in dem brausenden Strome der Zeit schwimmende Spreu über sich wegeilen zu sehn. Der feurige und melodische Styl des unvergefslichen Righini, in welchem man die deutsche und italienische Schule so glücklich und fehlerfrei vereinigt findet, ist dem musikliebenden Publikum so bekannt, dafs es unnöthig, ja lächerlich sein würde, die Genialität und Schönheit seiner Stücke, die hoffentlich nur einer wahren Sündfluth von Musikstücken aller Nationen aus dem Wege getreten sein mögen, mit Worten beschreiben zu wollen. Da man nun in der That über Mangel an guten Kirchenstücken klagen hört, weil man doch die wenigen guten aus alter und neuerer Zeit nicht immer hören kann, und, Dank sei es der Natur unsers Hörorgans, unser Gefühl zu allen Zeiten das wahrhaft Gute und Schöne festhält, so wäre es zu bedauern, wenn man den würdigen Männern, die sich in unserer Zeit so verdient um die guten Kirchenmusiken machen, diese schöne Messe, deren Aufführung keinen grofsen Schwierigkeiten unterworfen ist, nicht aufs Neue in Erwähnung bringen wollte. Die Recension derselben mufs, da ich der Anpreisung der speciellen Schönheiten überhoben bin, schon deshalb kurz sein, weil an Werken solcher Meister selten etwas an der harmonischen Richtigkeit, der Modulation, dem Rhythmus, der Stimmenführung und Instrumentirung auszusetzen ist. Das Ganze wird

durch eine kurze Introduction aus D moll, C, eingeleitet, die durch ihr Tempo, Grave, auf den heiligen religiösen Zweck des Textes vorbereitet und nach 20 Takten in ein Kyrie, Andante maestoso ¾ Takt, der nämlichen Tonart einfällt. Dieses Kyrie macht eine imponirende Wirkung und wird durch ein in der Mitte eintretendes sanftes Christe eleison sehr schön schattirt. Hierauf folgt ein Gloria in D dur, ₵, was der Foderung an einen Lobgesang ganz entspricht, nur scheinen die Worte: in terra pax, den Stimmen auch einen zu langen und tiefen Frieden mitgetheilt zu haben; doch ist die Modulation von der Art, dafs sie bis zum Eintritt der Worte Laudamus te mit dem zarten adoramus te etc. das Ohr des Zuhörers hinlänglich unterhält, besonders wenn die Worte: bonae voluntatis von einem kraftvollen Basse und ohne Absetzung vorgetragen werden. Das darauf folgende Gratias aus G dur, ¾ Takt, ist eine der angenehmsten, die ich kenne, sowohl in Betreff der Melodie, als auch der Begleitung; die vier Stimmen wechseln blos mit einander ab und treten nur am Ende, jedoch nicht in kontrapunktischen Versetzungen und Umkehrungen, einem Mittel, wodurch sonst so unendliche Schönheiten zu erreichen sind, zusammen, und gehen in ein Moderato, Es dur, 6/8 Takt, über, welches eine sehr schöne Wirkung macht, worin sich aber Pag. 43. im zweiten, dritten und vierten Takte der ersten Violinstimme zwei Fehler finden. Es kann nämlich in der Scala beider Takte, die sich auf den Quint-Sexten-Accord der Tonart D dur gründet, nicht gis vorkommen, sondern es mufs beidemal g heifsen; ferner mufs es in dem darauf folgenden Takte nicht c sondern cis heifsen. Das darauf folgende: Quoniam tu solus Sanctus in D dur ₵ ist von einem sehr lebhaften Charakter und geht bald in eine ausführliche, wenn auch nicht strenge, doch schöne Fuge, auf die Worte: Cum sancto Spiritu in gloria Dei patris, amen, über. Der Hauptsatz der Fuge wird von den vier Singstimmen durchgeführt, und durch die Instrumente unterstützt. Das darauf eintretende Credo ist höchst lieblich und schön gearbeitet, und wäre wegen seiner Einfachheit und herrlichen Instrumentirung manchem angehenden Komponisten der Kirchenmusik zu empfehlen. Nicht minder schön ist das darauf folgende Largo: et incarnatus est u. s. w. mit obligater Oboe, worin sich ein schöner Tenor, obschon die Solo-Parthien kurz sind, mit vielem Interesse zeigen kann. Hierauf folgt ein Allegro giusto, das ausser dem angenehmen Accompagnement eine herrliche Modulation hat, und in ein Alla breve, durchaus fugenartig behandelt und mit Fleifs gearbeitet, übergeht. Hierauf tritt ein kurzes, aber äufserst lebhaftes Sanctus mit Trompeten und Pauken ein, und schliefst sich mit einem fugenartigen vierstimmigen Satze von guter Wirkung. Ein Benedictus von angenehmer und mitunter imponirender Wirkung geht wieder in einen fugenartigen Satz: Osanna in excelsis, über, der ebenfalls nicht ohne Schönheit des Styls ist. Das Ganze aber beschliefst ein äufserst angenehmes Agnus dei und dona nobis pacem, deren Vorzüglichkeiten nur durch das Gehör empfunden werden können.

Bei allen diesen so vielfachen Schönheiten dringen sich dem unpartheiischen Beobachter jedoch diese Fragen auf: Warum theilte der Componist den an Charakter so abwechselnden Text nicht in Arien, Duetts *), Chöre u. s. w. ein, was dem Ganzen eine herrliche Schattirung gegeben hätte, warum gab er den einzelnen Stimmen nicht mehr Gelegenheit, sich in vollerem Glanze zeigen zu können, und warum gab er den Singstimmen nicht mehr doppelkontrapunktische Schönheiten, und liefs sie gröfstentheils nur im einfachen Kontrapunkte fortschreiten? Sollte er die Wirkung nicht gekannt haben, welche die Werke Händels, Haydns, Mozarts, Grauns u. s. w. durch diese Hülfsmittel, durch schärfer markirte Piecen und abwechselndern Ausdruck des Textes so sehr auszeichnen? Dies sind Fragen, die freilich nur aus der Vergleichung dieses Werkes mit den vollkommensten, die wir besitzen,

*) In der Messe? A. d. R.

entspringen und die sich leichter thun, als beantworten lassen. Genug, diese Messe gehört mit zu den besten, und es ist weiter nichts zu bedauern, als dafs nicht ein guter Klavier-Auszug davon vorhanden ist, weil sie auch in Familien und häuslichen Zirkeln einen ungemeinen Genufs gewähren würde. Die Partitur ist sauber und korrekt auf schönem Papier gedruckt. S.

III.
Korrespondenz.

(Beschlufs aus No. 1. über Herrn Kalkbrenner's Konzert.)

Sie wurde im Konzerte applaudirt und hat öffentlich mehrfache Lobsprüche geerndtet. Demungeachtet können wir nicht verschweigen, dafs sie uns gar nicht den Namen Fantasie zu verdienen scheint.

Wohl stellt sich der Virtuos, der eine freie Fantasie zum Voraus verspricht, keine geringe Aufgabe. Ob man an dem und dem Abende, zu der und der Stunde, vor den Augen einiger Hunderte von Zuhörern, von irgend einer musikalischen Idee ergriffen, begeistert sein wird, wer kann das voraus wissen? Die höchste Leistung also in dieser Sphäre, eine von Begeisterung, vom Genius angeregte und beseelte Improvisation, kann nur als freies Geschenk einer günstigen Stunde angesehen, nicht als Gebühr gefodert werden. Wie aber ein gebildeter und geistreicher Mann fähig sein wird, zu jeder Stunde einen interessanten Gegenstand aufzufinden und uns von ihm zusammenhängend und angenehm zu unterhalten: so erwarten wir auch von einem Virtuosen, der eine freie Fantasie versprochen hat, dafs er interessante Gedanken uns folgerecht und interessant entwickeln werde; und dies ist die gemäfsigste Foderung.

Was hat nun Herr Kalkbrenner statt dessen geleistet?

Nach einigen Einleitungsakkorden ergriff er einen thematischen — weder sehr neuen, noch sonst interessanten — Satz, sprang, ohne geistige Verbindung, von ihm auf das Lied: „Heil Dir im Siegerkranz," dann auf den Jägerchor aus dem Freischützen, endlich auf den Walzer aus demselben über, nachdem er jedes dieser Stücke ein Paarmal, zum Theil in reichen, schwierigen Figuren variirt hatte — dies war seine Fantasie. Hat er damit dem Vaterlandssinne und den Freunden des Freischützen huldigen wollen, so hätte es nach unserer Meinung geistreicher geschehen können.

Herr Dizi hat sich im Besitze eines schönen Tones, eines sehr zarten Vortrags und bedeutender, geschmackvoll angewandter Fertigkeit auf seinem Instrumente, der Harfe, gezeigt. Der gerechte, laute Beifall würde noch gröfser gewesen sein, wenn die grofsen Schwierigkeiten, die er auf seinem weniger bekannten Instrumente mit seltner Leichtigkeit und Sicherheit überwand, allgemeiner erkannt worden wären und Herrn Kalkbrenner's Spiel nicht zu mächtig den Enthusiasmus an sich gefesselt hätte.

Die Leistungen der Madame Schulz und des Herrn Stümer entsprachen dem Range, den beide in der musikalischen Welt behaupten.

* * *

(Aus einer andern Feder.)

Herr Dizi hat bekanntlich die Pedalharfe wesentlich verbessert. Durch eine mechanische Vorkehrung kann eine jede Saite sofort um einen halben Ton *) erhöht und erniedrigt, oder abgedämpft werden, so wie auch eine veränderte Konstruktion des Instruments selbst dem Klange günstig gewesen ist. Wer Herrn Dizi spielen hörte, wird sich überzeugt haben, dafs sein Instrument an Volltönigkeit, wie an Zartheit und Lieblichkeit des Tones nichts zu wünschen übrig läfst, und dafs namentlich das Verschwimmen seiner Töne einen eignen zauberischen Reiz gewährt. Aber wir danken dies nicht blofs der bessern Beschaffenheit seines Instruments, sondern auch seinem Spiele. Denn Herr Dizi hat mehr, als irgend ein Harfenspieler, das innerste Wesen der Harfe erkannt und aufgefafst. Dies Instrument läfst den Saitenton in seiner reinsten Eigen-

*) Seiner Angabe nach auch um einen ganzen Ton.
A. d. R.

thümlichkeit hören, und da sich derselbe aus der Schwingung der Saite entfaltet, so folgt von selbst, dafs ruhige Akkordfortschreitungen, welche ein freies Entwickeln der Schwingungen am meisten begünstigen, dem Geiste des Instruments am angemessensten sein müssen. Daher scheint auch Herr Dizi brillante Läufer und dergleichen Schnickschnack absichtlich zu vermeiden, und gern auf eine Virtuosität zu verzichten, die nur in äufserem Glanze ihren Ruhm sucht. Denn dafs ihm wirklich auch eine ganz ausgezeichnete mechanische Fertigkeit beiwohne, darüber gab er dem entzückten Hörer einzelne Andeutungen. Das Publikum erkannte übrigens seine wahrhaft geistige Leistung mit innigem Danke an, und wenn ihm auch der Enthusiasmus entzogen wurde, den Herr Kalkbrenner erregte, so glaube ich, hat er dabei nicht verloren. N. G.

Dessau, im Dezember 1823.

Vor Kurzem hat der Komponist des Welt-Gerichts, Kapell-Meister Friedrich Schneider, ein grofses Oratorium: „die Sündfluth," Gedicht des Baron v. Groothe in Kölln, vollendet. Es ist zunächst für den niederrheinischen Musikverein bestimmt und dort seine Aufführung — wahrscheinlich unter der eigenen Leitung des Komponisten — zu Pfingsten zu erwarten.

Auch wir hoffen, es später zu hören.

Wien, im Dezember 1823.

In den abonnirten Quartetten des Herrn Schupanzigh und im Vereine der musikalischen Freunde ist ein Quatuor Ihres Musikdirektors, Herrn Henning, welches jetzt bei Steiner und Comp. herauskommt, mit ungetheiltem Beifall aufgenommen worden.

Hr. Moscheles hat 4 Konzerte bei überfülltem Hause gegeben. Er kehrt über Prag nach Paris zurück.

Neues.

Berlin. — Am 2. Januar wurde die Hochzeit des Figaro von Mozart gegeben. Die Aufführung war im Ganzen gut; nur ist schwer zu begreifen, warum die Arie des Bartolo: „Süfse Rache, o süfse Rache!" so ganz gegen alles Gefühl und gegen die Vorschrift Mozarts selbst, der das Tempo mit Allegro con spirito bezeichnete, so schleppend genommen wird. Das Pathetische in ihrem Charakter ist nicht deswegen da, dafs der alte Geck, der Bartolo, seine narrenhafte Grandezza dadurch ausdrücken soll; seine Empfindlichkeit ist aufgeregt, und diese drückt der Narr so gut mit Heftigkeit aus, wie der ernsthafte Mann, und wenn auch in der Mitte einige parlante Stellen vorkommen, so sind sie doch nicht von der Art, dafs es nöthig ist, dem sonst so schönen Werke durch ein langsameres Tempo den wesentlichen Charakter zu rauben. Alle übrigen Stücke wurden mit vieler Sachkenntnifs geleitet. Was das Orchester betrifft, so hat dasselbe alles geleistet, was sich nur wünschen läfst, doch ist ein leichter Tadel der Hörner in der Arie des Figaro: „dort vergifs leises Flehn etc." im 97sten, 99sten, 109ten und 111ten Takte, wo die Töne gewöhnlich sehr undeutlich und kraftlos angegeben werden, nicht zu verschweigen. Hr. Blume (Graf Almaviva) sang ausgezeichnet gut. Madame Schulz (die Gräfin) und Madame Milder (Susanna) zeigten aufs Neue, mit welcher Einfachheit der Gesang Mozartischer Stücke vorgetragen werden mufs; über alles aber rifs Madame Schulz durch den seelenvollen Vortrag der Arie: „Nur zu flüchtig bist du verschwunden u. s. w." hin. An dem Gesange der Dem. Eunicke (Cherubino) war im Ganzen nichts auszusetzen; der Eindruck der Arie: „Neue Freuden, neue Schmerzen u. s. w." aber wurde durch ihr Schluchzen, ihr Zusammenstürzen aller rhythmischen Formen in ein Chaos, ihr Wegnehmen der wesentlichen Töne und Hinzufügen anderer mit den durchgehenden und Wechseltönen der Orchester-Begleitung contrastirender Noten, gänzlich verfehlt. Dafs es doch so schwer hält, dem Gefühle des Sängers Gränzen zu setzen! Herr Devrient (Figaro) sang sehr brav, und seine sonore Stimme berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. Die übrigen weniger erheblichen Partieen gelangen recht gut. S.

Berlin. — Am 6. Januar wurde hier ein kleines Singspiel in einem Aufzuge: „Die Verschwornen," von Castelli, Musik vom Königl. Musikdirektor G. A. Schneider, zum ersten Male gegeben. Was Hrn. Schneider bewogen hat, dies Spiel in Musik zu setzen, wissen wir nicht; denn das Süjet ist so fade und abgeschmackt, daſs es unmöglich Begeisterung erregen kann. Man urtheile selbst. Die Gattinnen in den Krieg gezogener Ritter sind von einer so wahrhaft wüthigen Sehnsucht befangen, daſs sie allen Scharfsinn anstrengen, um künftiger Strohwittwenschaft ein für allemal vorbeugen zu können. Sie beschlieſsen endlich, ihre Gatten bei der Rückkehr so lange mit Kälte und Gleichmuth zu behandeln, bis diese dem Kriegshandwerke auf immer entsagt haben würden. Die Ritter kehren zurück, erhalten aber ins Geheim Kenntniſs von dem Plane ihrer Frauen, und setzen List, (sit venia verbo!) der List entgegen. Sie kommen nämlich überein, den Empfang ihrer Gattinnen mit eisiger Kälte zu erwiedern, und nicht eher nachzugeben, bis die zarten Gemüther nicht nur die Trefflichkeit des Kriegshandwerks anerkennen, sondern sich sogar bereit erklären würden, selbst geharnischt mit in den Krieg zu ziehen. Wer zweifelt, daſs Zärtlichkeit und Nachgiebigkeit den ganzen Frauenchor nach zehn Minuten schon in den Panzer und so an die Herzen der Männer werfen muſste! —

Dieses Süjet also ist es, welches Hr. Schneider der musikalischen Bearbeitung werth hielt. Er wende uns nicht ein, daſs die Komponisten in Deutschland so arm sind an Opertexten, daſs sie das Leidliche wählen und festhalten müssen. Wir sind der Meinung, daſs es besser ist, gar nicht zu schreiben, wenn das Papier nicht der Schrift werth ist.

Indessen, es ist nun einmal geschehen, und in der That hat Herr Schneider eine so allerliebste Musik geliefert, daſs wir bedauern, ihm prophezeihen zu müssen, daſs sie durch das Süjet untergehn wird.

Die Ouverture ist höchst anmuthig und originell; das Eingangsduett brav; die Romanze No. 2 meisterlich; vortrefflich das Musikstück No. 4. Höchst interessant schien' uns darin die Begleitung des Frauenchors durch Blechinstrumente, die Wahrheit des Ausdrucks in der Melodie, und der tiefe Humor, mit welchem die Scene selbst aufgefaſst ist. Verfehlt dünkt uns dagegen die Arie des Udolin No. 5. Edel sentimental ist das Duett No. 9., schön die originelle Einleitung desselben, und nur bei den Schluſsworten; „vorwärts, ruft die Liebe; stürz' an ihre Brust!" (sic!) hat uns die lange Schluſscadenz so wenig gefallen, als die höchst unmusikalischen Worte selbst. Möchten doch überhaupt alle Komponisten erwägen, daſs bei denjenigen Musikstücken, welchen sich unmittelbar eine Handlung anschlieſst, oder welche einen Sturm der Gefühle ausdrücken, das lange Verweilen in der Schluſscadenz höchst störend auf den Zuhörer wirkt, weil es offenbar psychologisch unrichtig ist.

Noch heben wir das Duett zwischen dem Grafen und der Gräfin besonders hervor, welches, bei der Länge der Strophen, gewiſs schwer zu komponiren war, nichts desto weniger aber eine leichte, flieſsende und ächt humoristische Melodie enthält.

Vortrefflich sind übrigens durchgängig alle Chöre behandelt, und es gewähren die selbstständigen Chöre der Frauen und Ritter allein, einen sehr angenehmen Gegensatz.

Die Musik hätte wahrlich eine lebhaftere Theilnahme verdient, als sich aussprach. Der bescheidene Komponist möge sich aber damit trösten, daſs ein besonderer, ihm nicht zur Last fallender Umstand auf der Bühne, den Unwillen der Zuhörer am Schluſs der Oper zu sehr erregt hatte, als daſs sich ungetheilter Beifall hätte äuſsern können. N. G.

Ueber die Aufführung des Fidelio und der Ariadne von Klein im Konzert der Milder nächstens.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21. Januar — Nro. 3. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Ueber die Anfoderungen unserer Zeit an musikalische Kritik; in besonderm Bezuge auf diese Zeitung.

(Schlufs.)

Die Theorie der Tonkunst wurde im Ganzen auf andere Weise entwickelt. Man fühlte allerdings und zuerst das Bedürfnifs, das Wesen der Musik zu beobachten, Erfahrungen über dasselbe zu sammeln. Allein schon der Ort, wo man fast ganz ausschliefslich dies unternahm, mufste zu Irrthümern Anlafs geben. Man ging nämlich nicht auf die Natur zurück, sondern begann mit der Betrachtung und Zergliederung von Kunstwerken, die man als ein Absolutes, keiner weitern Rechtfertigung aus jener Bedürfendes angesehen haben wollte. Diese Willkühr zog einen zweiten Fehler in den ersten hinein: man griff Behufs der Beobachtung hier und da nach Kunstwerken, ohne von etwas Anderm, als dem Interesse, der Anerkennung, das sie, oder ihr Schöpfer sich errungen, geleitet zu werden. Nun vermag aber nicht einmal das Genie in einem Kunstwerke die Natur ganz und vollkommen rein zu erfassen und darzustellen; der talentvolle, verständige Künstler mag viel Lobenswerthes leisten, ohne nur jenem nahe zu kommen — wie wollte man aus den durch einander geworfenen Leistungen beider die Natur und das in dieser beruhende Wesen der Kunst erkennen?

So ist es erklärlich, dafs man nicht das Wesen der Tonkunst, sondern statt seiner eine einzelne Eigenschaft und zwar die allen Kunstwerken allgemeinste zuerst erkannte und als höchstes Ziel ansah, ja ihre Erwerbung als das einzige unerläfsliche Gebot aussprach. Ich meine den Wohlklang — in der Tonkunst, was in den bildenden Künsten Wohlgestalt ist. Die Regeln der Stimmführung, die Verbote gewisser Fortschreitungen (z. B. zweier Stimmen in grofsen Quinten) zielen, wenn man sie genau erwägt, alle blos hier hin. — Fragt man, was unter dem Wohlklange (der Wohlgestalt) verstanden worden sei, so ist es der wohlthuend anregende Eindruck, den der Anblick einer harmonischen, leichten, gesicherten Existenz in uns zurück läfst. So geschah es, dafs Kunstwerke, die nur dieses Ziel sich gesetzt hatten, weit mehr mit den gewonnenen Erfahrungen und den daraus gebildeten Regeln übereinstimmten, als solche, in denen reichere und tiefere Auffassungen niedergelegt waren. Die nun ihr System aus dem obigen Grundsatze gebildet und abgeschlossen hatten, verschrieen die Abweichungen von ihren Regeln als Verirrungen, geniale Ausschweifungen, auch wohl geniale Unwissenheit — bis sich die höhere Wahrheit wenigstens vor dem Richterstuhle des Gefühls Anerkennung erworben hatte *). Dann wurden die Abweichungen als Ausnahmen unter die Regeln gesetzt, ohne dafs gleichwohl der Grund der Unzulänglichkeit jener Regeln erkannt worden wäre, Wie aber kann auf diesem Wege eine umfassende und durchdringende Beurtheilung erlangt werden?

Man hat in den Wissenschaften der Mathemathik und Physik Unterstützung für die Theorie der Musik gesucht. Vieles verdanken wir diesen Bestrebungen, vieles ist noch auf diesem Wege zu erlangen — aber noch ist es nicht gelungen, mit dem Lichte jener Wissenschaften das Wesen

*) Die Geschichte Mozarts, Beethovens — jedes Genies, das war, ist und sein wird.

der Tonkunst zu erhellen. Die reichste und genialste Ansicht, die (aufmerksam gemacht durch die Alten, namentlich Pythagoras) Keppler in seiner harmonia mundi eröffnete, ist fast allgemein nicht verstanden, wenigstens nicht weiter verfolgt worden. Die spätern Leistungen, namentlich der Mathemathik, haben der Erkenntnifs des Wesens der Tonkunst nicht, oder wenig näher gebracht, sind auch wol meist für andere Zwecke unternommen worden. Wesentlichen und nicht günstigen Einflufs hatte auch hier die herrschende Weise der Theorie, für die man meist nicht Berichtigung, sondern — unter Voraussetzung ihrer Richtigkeit nur — Bestätigung gesucht zu haben scheint.

Man würde mich mifsverstehen, wenn man in dieser Ansicht von den bisherigen Leistungen der Theorie einen Vorwurf für ihre, zum Theil so verdienstvollen Bearbeiter zu finden glaubte. So volle Anerkennung ihren Werken gebührt, so müssen doch sie selbst und jeder, der von der Gröfse einer Wissenschaft eine würdige Vorstellung gefafst hat, schon im Allgemeinen anerkennen, dafs mit ihren Leistungen die Theorie der Tonkunst nicht abgeschlossen sein kann. Wer, der ein Fach des Wissens mit wahrer Liebe umfafst hat, könnte auch nur wünschen, dafs er der letzte darin Fördernde sei? Bei der Erforschung eines Gegenstandes verweilt man zuerst bei dem Allgemeinsten, ehe man zu dem Besonderen und Einzelnen gelangt. Die Künste selbst haben in ihrer Entwickelung denselben Weg genommen; die bildenden z. B. gaben zuerst Gestalten, dann schöne Gestalten, ehe sie sich an dem Ausdrucke besondern Charakters und Gemüthzustandes versuchten und endlich zu der Komposition verschiedener, verschieden bewegter Charaktere gelangten. Dieselben Entwickelungsstufen durchgeht die Theorie jeder Kunst, wie sie denn überhaupt nur Begleiterin derselben sein kann. So war es nothwendig und gut, dafs die ersten Theoretiker *) das Tonsystem, (die Gestalt) ausbildeten, dafs in der zweiten Periode die Gesetze allgemeiner Schönheit (Wohlklang) entwickelt wurden. Allein es bleiben noch zwei Perioden offen, die hin und wieder zwar vorbereitet, aber noch nicht wissenschaftlich und genügend kultivirt worden sind.

Wir wollen demnach die bisher gewonnenen Resultate der Theorie gern benutzen und ihre Meinung über Tonwerke aufmerksam hören, ohne sie gleichwohl für umfassend und erschöpfend anzusehen. Wir werden hoffentlich manchen Schritt vorwärts wagen und streben, nach und nach das ganze Gebiet der Musik zu durchwandern. Beides kann nach unserer Ansicht nur auf demselben Wege erfolgreich geschehen, auf dem man allein zu einem genügenden Urtheile über Kunst und Kunstwerke gelangt. Es ist der Weg der Beobachtung, der Erkenntnifs der Natur jedes Kunstmittels, jedes Kunstwerkes, jedes Künstlers, endlich der ganzen Kunst, wie sie sich in den verschiedenen Zeiten und bei den verschiedenen Völkern gestaltet hat. Hiermit glaube ich, die Aufgabe der musikalischen Theorie in der jetzigen Periode angedeutet zu haben, die man wohl die erkennende nennen möchte. Ein Resultat der Erkenntnifs wird Einigung sein.

Die Vergangenheit mit ihren Werken, mit so verschiedenartigen Leistungen, mit dem hundertfachen Streite ihrer Meinungen und Ansichten liegt vor uns. — Haben nicht alle Kunstwerke, die sie uns überliefert, denselben Ursprung, dasselbe Ziel? Hat nicht überall und zu allen Zeiten der menschliche Geist gerungen, mit der Gesammtheit seiner Kräfte im Kunstwerke seine Anschauungen vom Menschen, vom Leben, von der Natur, seine Ideen — sinnlich darzustellen? Für keinen Künstler, für keine Kunstperiode giebt es eine andre Aufgabe. So stellt die Gesammtheit der Kunstwerke eine Geschichte des menschlichen Geistes und seiner Entfaltung zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten, in sinnlichen Bildern dar und wie der menschliche Geist, seine Kräfte entwickelte, sein Gebiet erweiterte, so hat auch die Kunst stets neue Mittel und Werkzeuge sich geschaffen, ist stets zu weitern Gränzen vorgedrungen.

*) Guido von Arezzo und seine Nachfolger.

Der Kampf der Meinungen war überall und zu allen Zeiten nichts, als die lebhafte Bemühung jeder Partei, die Anschauung, den Ideenkreis, der nach ihrer Natur und ihren Verhältnissen ihr nothwendig war, gegen den Andrang fremdartiger zu vertheidigen. Es war ein Streit, in dem jede Parthei Recht und Unrecht hatte; Recht nach der Aussicht von ihrem individuellen Standpunkte aus, Unrecht aus einem höhern, beide Richtungen beherrschenden Gesichtpunkte. Und war es nothwendig und gut, dafs auf diesem Wege der Italiener, der Franzose, der Anhänger der strengern Schule und der sich freier Achtende, der Melodist, Harmonist und Kontrapunktist, der Anhänger von Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven — ihre eigenthümliche Ansichtsweise behaupteten und ausbildeten.

Die höhere, umfassendere Ansicht zu erstreben, geziemt unserer Zeit und unserm Vaterlande, das, in der Mitte von Europa, gleichsam sein Herz, alles, was bei den Nachbarn ersteht, in sich aufzunehmen und zu höherer geistiger Reife zu bringan, zur Aufgabe zu haben scheint. Diese Ansichtsweise zu entwickeln, wird eine vorzügliche Aufgabe unserer Zeitung sein.

Nachdem wir hier in flüchtigen Zügen unsere Ansichtsweise über Kunst bezeichnet haben, sind wir im Stande, auch die Urtheils-Weise anzugeben, die wir unserer Zeit entsprechend glauben. Es sei unser Bestreben, jedes Urtheil aus jener Ansichtsweise hervorgehen zu lassen. Was jedes Kunstwerk und jeder Künstler wesentlich ist, welche Stelle sie in der Reihe der Kunstleistungen am meisten einnehmen, wie sich in ihnen das Kunstprinzip gestaltet, die Kunst als ein Fortlebendes entwickelt hat — dies mufs jeder Beurtheiler, der Anerkennung verdienen will, mit Hülfe früherer theoretischen Leistungen, aber die Fessel jedes Systems abschüttelnd, genährt und erhellt durch frühere Kunstleistungen, aber allen Schulzwang und jede Autorität berühmter Namen zurückweisend — darzustellen suchen. Gelingt dies nicht sogleich und überall, so möge das Streben nach Läuterung und Erhebung erkannt und nicht vergessen werden, dafs eine Zeitung kein abgeschlossenes, sondern ein sich fortbildendes Werk sei. Nur ein nichtiges Prinzip oder Rückschritte stellen ein solches als tadelnswerth und nichtig dar.

Marx.

III.
Korrespondenz.

Nachholungen aus dem letzten Monate des verflossenen Jahres.

Konzert der Madame und des Herrn Seidler.

Berlin, den 18. Dezember 1823.

Mein Herr!

Sie verlangen einen Bericht über das, am 18. d. M. im Konzertsaale des Schauspielhauses Statt gehabte Seidlersche grofse Vokal- und Instrumental-Konzert! Wohl; ich bin ihn Ihnen schuldig. Ohne Ihr, mit vieler Zartheit mir in die Hände gespieltes Billet hätte ich an jenem Abende die liebliche Dame Seidler nicht von Angesicht zu Angesicht geschaut; denn Hunderte glühten mit mir, und obwohl ich schon fünf Minuten vor dem Anfange mich einer ebenfalls glühenden Champagnergesellschaft entrifs, so war doch im Konzerthause keine Kasse, kein Zettel mehr. Den holden Namen zu lesen, diese Freude war mir geraubt; aber sie selbst zu sehen, dem reinen Klange ihrer Zauberstimme zu lauschen, mit dieser begeisternden Hoffnung schritt ich, das Billet triumphirend in die Luft haltend, durch die staunenden Reihen der Zurückgewiesenen Treppe auf bis in die Vorhalle des Feensaales. Alle Thore waren blockirt.. — Ich war — wie es geschah, weifs ich nicht — im Saale, in der Mitte, nahe an der Barrière. schaute die Königin des Festes, hörte ihren Athem, seufzte ihrem Blicke entgegen, wenn er, unter Hunderten umhergeirrt, einen Moment auf mir ruhte, kurz — ich schwamm in Wonne.

Dafs ich in dieser Stimmung nicht fähig war, alle Leistungen jenes Abends, und was sich sonst Interessantes zugetragen haben mag,

so aufzufassen, daſs ich mit diplomatischer Genauigkeit berichten könnte, sehen Sie, Gerechter, mir nach und halten es mir gewiſs zu Gute, wenn ich dieſsmal Ihren Erwartungen nicht entspreche, zumal wenn ich Ihnen die Versicherung gebe, bei künftigen ähnlichen Gelegenheiten prosaischer empfinden und daher besser zur Kritik disponirt sein zu wollen.

Was mir aufgefallen ist, erfahren Sie kurz in Folgendem.

Daſs eine Symphonie *) gegeben wurde, das versteht sich bei einem Konzerte von solchen Gebern und vor dem kunstsinnigen gebildeten Publiko der Königstadt von selbst. Aber ich bin aufrichtig genug, Ihnen zu gestehen, daſs in meiner Zerstreuung alle Theile dieser Symphonie mit ihren verschiedenen Tempi, Rythmen und Bedeutungen meinem Ohre in Eins verschwommen sind. Dies darf ich jedoch nicht ganz auf meine Verwirrung schieben, bin mir vielmehr deutlich bewuſst, daſs eine unverkennbare Aehnlichkeit mit der Ouvertüre zur Vestalin mich dermaſsen gegen den f u r m a n i f e s t u s **) von Komponisten mit Ingrimm erfüllte, daſs ich mir mehrmals die Finger in die Ohren stopfte, und nur mit dem Auge an meinem Ideale hing. Daſs ich nichts Uebertriebenes gesagt habe, darauf gebe ich Ihnen Brief und Siegel, ich, der ich bei meiner Verehrung für Spontini innerhalb einiger Jahre die Vestalin mehr denn dreiſsig Male gehört habe, und die Ouverture täglich mehrmals zu meiner Ergötzlichkeit mir spiele, sie also ganz genau kenne. Sie werden auch bald meine Relation bestätigt finden, denn Spontini selbst ist, wie ich später vernommen, an jenem Abende im Konzerte gewesen, und es ist nothwendig, daſs er gegen den Dieb denunzirt und daſs die Anklage bekannt wird.

Genug von Raub und Diebstahl, denn hören Sie: Jetzt sang S i e eine Cavatine aus Elisa e Claudio von Mercadante, sang so bezaubernd schön, daſs selbst ihr Ehegemahl, der so lange an elisische Wonne gewöhnte, seine Fassung verlor und. als treuer Gefährte ihrer Schicksale, auf den Trophäen seiner Huldinn ruhend, den Kommandostab sinken und das spielende Chor ohne Leitung lieſs. Auch dieses senkte die Fittiche, die Gattin bat, befahl, zürnte — umsonst; die Truppen kamen nicht wieder in Reihe und Glied, Alles tändelte nach Phantasie, deren Finale ein majestätisches Tremulando sämmtlicher anwesender Hände war, welches auf ein liebenswürdiges Kopfschütteln dergestalt da capo ertönte, daſs auch der Eheherr mit augenscheinlicher Freude einen Theil dieser wohlwollenden Aeuſserungen a u f s e i n e n g l ü c k l i c h e n E i n f a l l b e z o g, und zum Danke für die Auszeichnung ein Konzertinchen mit vieler Nettigkeit vortrug. Die vierte Pieçe soll ein schönes Duett aus Nurmahal gewesen sein. Ich weiſs es nicht. Zwar sah ich im Vordergrunde die Dame des Festes an der Seite der gravitätischen Milder; aber das Seufzen der in der ungewöhnlichen Hitze schmachtenden Menge lieſs mich nur wenige Töne vernehmen, und diese wenigen kamen von Ihr. Aus einer Art von Betäubung rissen mich erst mehrere gleichförmige Läufe auf — wie es mir schien — einem Hackebrette, welches jedoch die Form eines Flügelfortepiano hatte, und von einer sehr schön angezogenen Frau, der Madame Szcimanowska mit sehr anmuthiger Bewegung geschlagen wurde. Ich habe aber jetzt die Ueberzeugung, daſs das Instrument wirklich ein Fortepiano gewesen ist, und daſs die Spielerin nicht ohne Effekt für das zarte Notturno und Rondo von Field einen holzartigen Zug gebraucht hat, etwa, als wenn die Nachtmusik aus dem Walde herüber tönte *). Ich schlieſse dieses daraus, weil Madame Sczimanowska erste K l a v i e r- (d. h. doch Fortepiano-) Spielerin Ihrer Majestät der Kaiserin von Ruſsland sein soll.

Den zweiten Theil des Konzertes eröffnete ein Musikstück, in welchem skizzirte Impromptü's mit einigen Wiegenliedern und gespensterartigen Freischützstellen wechselten, bis ein sehr wohltönender vollstimmiger Instrumentenchor den Wechselgesang schloſs. Es muſs

*) Eine Symphonie? In Berlin? Das versteht sich nicht!

**) Ein auf der That ergriffener Dieb.

A. d. R.

*) — d. R.

von C. M. von Weber gewesen sein. Ich selbst hätte, wie schon oben bemerkt, keinen Zettel; auf einem in einiger Entfernung über einem Stuhle hangenden las ich aber „No. 6. Ouvertüre." Weiter konnte ich nicht lesen, und habe ich mich bis dahin nicht verlesen, so dürfte es wenigstens nach dem, was ich von dem Inhalte der Oper gehört habe, nicht die Ouvertüre zur Euryanthe gewesen sein. — Noch einmal wehten nun in einer neuen Arie Zaubertöne aus dem lieblichen Munde der Huldin in die Herzen der, ungeachtet grofser Schwüle, freier athmenden Hörer, bis die angenehme Frau von Holtey, geb. Rogée, durch den Vortrag zweier kleinen von ihrem Gatten verfertigten Gedichte „Zu spät" und „Zu früh" auch einige Theilnahme in Anspruch nahm und gern erhielt. Uebrigens war es im strengsten Sinne des Wortes zur Deklamation zu spät, denn der Zeiger wies bereits auf 9 Uhr, und auch zu früh, denn das Konzert war noch nicht zu Ende; vielmehr wetteiferte noch nach der Deklamation Madame Milder in einem Duette aus il sacrificio d'Epito von Caraffa — Sie errathen mit welcher anderen Dame — um die Anerkennung ihrer wohlgehaltenen Töne, welche dem anmuthigen Sängerinnen-Paare auch zu Theil ward; endlich aber brachte Herr Konzertmeister Möser eine ganz neue Vibration in die Versammlung durch die, seiner Geige entlockten herrlichen Klänge in dem Adagio, welches der von Herrn Seidler vorgetragenen Polonaise von Dupuy vorangeht, in welcher beide Meister vergebens sich einander den Rang streitig zu machen bemüht waren, obwohl sie dieses Meisterstück, wie ich höre, noch niemals *) mit einander exekutirt haben.

Ich bin fertig. Dafs ich, an einen Pfeiler des Saales gelehnt, die schöne Frau noch lange anstaunte, dafs ich in der Nacht keine Stunde schlief, sondern mit wachenden Augen von ihr träumte, und was sonst noch Alles in Folge des Konzertes geschah, das hat für Sie kein Interesse. Darum Adieu! N.

*) ? Wie oft! d. R.

Neues.

Berlin, den 10. Januar 1824.

Die heutige Vorstellung der herrlichen — leider einzig uns bekannten Oper Beethovens: „Fidelio" verdient eine auszeichnend ehrenvolle Erwähnung. Lange hat Ref. eine, in allen ihren Theilen so zusammengehaltene, exakte Ausführung dieser fantasiereichen Tondichtung nicht gehört. Der Preis gebührt unserer trefflichen Madame Milder und dem Orchester. Erstere war ganz bei Stimme, und wer hat nicht schon oft empfunden, welche Empfindungen diese Stimme auszudrücken und zu erregen vermag? — Die Instrumente stimmten höchst rein zusammen und die begeisterten Künstler führten im Ganzen, wie einzeln ihre Partien mit dem Feuer und Geschmack aus, wodurch die hiesige Königliche Kapelle sich seit langer Zeit auszeichnet. Die lebhaft aufgenommene Ouvertüre bezeugte dies schon.

Zu wünschen wäre es, dafs Dem. Johanna Eunike die in den Ensemble's des ersten Akt's so bedeutsame Partie der Marzelline übernähme und dadurch einen neuen Beweis ächten Kunstsinns ablegte. Denn so rein und mit dem fleifsigsten Bestreben Dem. Leist auch diese höhere Sopranstimme sang, so ist doch der Abstand im Klange bei der Sopran-Partie zu bedeutend, um nicht störend zu wirken. Jaquino gab sich alle Mühe, nichts zu verderben und dieses Streben verdient Anerkennung. Das erste Duett wurde recht gut ausgeführt; allein die tief gefühlte Romanze Marzellinens fodert edleren Vortrag. Der meisterhafte vierstimmige Kanon wirkte ergreifend, wie das folgende Terzett. Herr Wauer ist als Rocco sehr an seiner Stelle. Seine biedere Treuherzigkeit sagt der Rolle ganz zu. Besonders zu loben ist seine deutliche Aussprache des Textes und der einfache, richtig memorirte Gesangvortrag. Florestan ist eine sehr hohe Tenor-Partie, die nur durch Herrn Stümer so sicher, wie z. B. die Arie des zweiten Akt's, gesungen werden kann. Don Pizarro wird von wenig Bassisten so energisch dargestellt und gesungen werden, als Herr Blume diese Rolle giebt. Sein Spiel erregt

solche Illusion, dafs durch die wahre Schilderung des Bösewichts dem Darsteller der wohl verdiente Beifall mit Unrecht entzogen wird. Die Arie im ersten Akte und das Quartett im Kerker erfodern ungemeine Kraft der Stimme. — Mad. Milder feierte ihren Triumph in der grofsen Scene mit den vortrefflich ausgeführten obligaten Hörnern und Fagott, wie in dem schauerlichen Grab-Duett, dem sanft wehmüthigen Terzett, in dem wilden Quartett — dessen Schlufs so hinreifsend effektuirt — und endlich in dem Freude athmenden Duett mit Florestan.

Auch die Chöre der Gefangenen wurden, besonders im ersten Akte, rein und sicher exekutirt, so ungemein schwer sie auch sind.

Solche Opern-Vorstellungen gereichen der Kunst zum Nutzen und Frommen, und das am Sonnabend zahlreich besuchte Opernhaus bewies, dafs auch die Kasse sich dabei wohl befindet. Weshalb hören wir aber diese Oper, so wie manche Meisterwerke so selten?

Herr Kapellmeister Seidel, welcher die Aufführung leitete, verdient das Lob, eine sehr genaue Probe gehalten zu haben und wurde von dem Violin-Dirigenten kräftig unterstützt.

Mehrere Nüancirungen, z. B. die Posaunenstöfse in dem Duett von Pizarro und Rocco bei der Stelle „ein Stofs!“ mit dem folgenden pizzicato der Bässe „und er verstummt“ — wurden ganz der Intention des Komponisten gemäfs angedeutet.

Solche musikalische Malereien sind ein Ergufs des Genie's und können die beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen.

Berlin, den 12. Januar 1824.

Konzert der Madame Milder.

Ich eile über die Titus-Ouvertüre, über den lobenswürdigen Gesang der Konzertgeberin, der Madame Schulz und des Herrn Stümer und das vortreffliche Spiel des berühmten Violinisten Mazas hinweg, bemerke blos, dafs Madame Schulz nicht blos mit gewohnter Virtuosität, sondern mit einer wahrhaft südlichen Keckheit sang und gelange zu dem wichtigsten Gegenstande des Konzerts, der Oper Ariadne (in einem Aufzuge) gedichtet, man weifs nicht von wem, komponirt von Bernhard Klein.

Der Dichter scheint es mit dem Komponisten recht gut gemeint zu haben; hätte er es vor allem mit Melpomenen gut gehalten, so würde er jenem von selbst nützlicher geworden sein. Nach der hergebrachten Weise musikalischer Dichter scheint es die Hauptabsicht des unsern gewesen zu sein, dem Komponisten eine möglichst reiche Folge verschiedener Gemüthszustände zu liefern. Von einer leitenden Idee, von einem durchdachten, nach innerer Nothwendigkeit gebildeten Plane ist dabei weiter nicht die Rede Wir finden Ariadnen beglückt durch Theseus Liebe; wir hören drei Seiten *) durch ihre und Theseus gegenseitige Versicherungen von Glück und Liebe; zum Schlufse erklärt Theseus, er müsse auf die Jagd gehen und eine Schaar von Ungeheuern erlegen, die das —, unbewohnte Eiland mordbegierig durchzögen. Er geht aber nicht, sondern sie geht (Morgens) — schlafen, weil die Scene leer werden mufs. Theseus nun, im Begriffe, zur Vertilgung der Ungeheuer auszuziehn, wünscht, dafs ihn (dabei) Bilder süfser Liebe umschweben mögen, wird aber von einem Chor der Griechen unterbrochen, die ihm die schriftliche Auffoderung bringen, Griechenland von irgend einer anonimen Schmach zu befreien. Theseus erschrickt, ermannt sich aber als Held zu dem Entschlusse — Ariadnen zu verlassen. Nicht einmal die Ungeheuer vertilgt er zuvor, geschweige dafs wir erführen, wie die Botschaft der Griechen ihn zur Trennung von Ariadnen zwingen konnte.

Sobald er mit dem Chor abgegangen ist, hat Ariadne ausgeschlafen, erzählt uns einen prophetischen, ängstigenden Traum (à l'ordinaire) und sucht in ihrer Liebe Schutz, Befreiung von ihren Besorgnissen. Sie und wir werden von einem Sturme überrascht; sie erblickt ein mit den Wogen kämpfendes Schiff, auf ihm Theseus. — Auf ihr Gebet ist der Sturm eben so schnell vorübergezogen, als entstanden. Sie erwartet Theseus Rückkehr. Stim-

*) Es ist für jetzt blos vom Gedichte die Rede.

men der Nereiden sagen ihr, dafs er entflohen sei und nun erst bemerkt auch sie den abwärts gelenkten Lauf des Schiffes, flucht dem Treulosen, widerruft liebevoll ihren Fluch, und stürzt sich auf den Ruf der Nereiden:

> Komm herab! Bei uns ist Ruh!
> Wenn die Wogen dich umfluthen,
> Löschen aus der Liebe Gluthen,
> Komm herab! Bei uns ist Ruh!

in's Meer. —

Es ist das unglückliche Schicksal der Komponisten, dafs ihnen allein, oder zum gröfsern Theil die Schuld beigemessen wird, wenn ein solches Drama ungünstigen Erfolg hat. Der einzige Tadel, den sie verdienen, ist aber der, ein untaugliches Gedicht behandelt zu haben. Sind sie durch äufsere Verhältnisse dazu bewogen worden, so mögen sie in ihnen und dem daraus gezogenen Gewinn Entschädigung für die kritische Mifsbilligung suchen; die Kritik selbst kann durchaus nicht auf äufsere Umstände, z. B. nicht einmal auf den Mangel an guten musikalischen Gedichten Rücksicht nehmen. Nur wolle man, dies bei Seite gesetzt, nicht erwarten, dafs die vortrefflichste Musik ein — todtgebornes Gedicht zu beleben vermöge. Mängel und Fehler in der Ausführung werden leicht verdeckt (man sehe die Texte Mozartscher Opern durch), Fehler in der Anlage aber ziehen den Komponisten, der hier unter dem Gebote des Dichters steht, meist mit in dessen Verderbnifs. Wie wäre es z. B. bei der musikalischen Behandlung des vorliegenden Gedichtes möglich, eine gewisse undramatische Breite zu vermeiden, da der Dichter so wenig bemüht gewesen ist, den Vorgang, den er zum Drama zu gestalten hatte, in den Einen Punkt zusammenzudrängen, der das Resultat und der geistige Inbegriff aller vorhergegangenen ist? Eine dramatisirte Erzählung ist noch kein Drama. Und — mag der Dichter in einem selbstständigen Gedichte versuchen, wieviel er von der Breite des Erzählers beibehalten dürfe, so ist doch die oben angedeutete Foderung bei einem für musikalische Behandlung bestimmten Gedichte unerläfslich. Musik ist eines reichen und tiefen, nicht aber eines schnellen Ausdruckes fähig. Für den Gedanken des Dichters hat sie nur Ahnungen, für feste wohlbezeichnete und leicht verstandene Vorstellungen nur eine Reihe von Andeutungen; der Dichter zählt nach Worten und Zeilen, wo sie nach Zeilen und Seiten. Ein wahrhaft und lebendig entwickelter Gemüthzustand giebt daher dem Tondichter günstigere Gelegenheit, seine Ideen frei und reich zu entfalten, als eine (musikalisch) ungemessene Reihe verschiedener Zustände, die ihn zur Untreue an dem Dichter, oder zu ungünstiger Breite zwingt.

Und welches Resultat gewährt uns das Gedicht? Wir sehen Ariadnen geliebt und verlassen, wir wissen nicht warum. Nichts kennen wir von ihr, als ihre Liebe, die mächtig genug war, sie von der Seite des Vaters zu reifsen, dessen Fluch nicht scheuen zu lassen, die wir aber im Gedichte nicht gerechtfertigt finden. Und dieser Theseus, der abwechselnd Liebe girrt und sein Heldenthum preiset, der die Geliebte, die ihn errettet, um seinetwillen Vater und Vaterland verlassen hat, ohne allen ersichtlichen Grund auf einem menschenleeren Eilande unter Schaaren von Ungeheuern verläfst — nicht einmal aus leichtsinniger Treulosigkeit, sondern einen Augenblick nach den innigsten Liebesversicherungen! Ist er etwas anderes, als ein leeres Phantom, eine personifizirte Unwahrheit? Wie kann uns die vorgebliche Liebe so nichtiger Erscheinungen Theilnahme abgewinnen? Je inniger und tiefer der Komponist manches Einzelne ausgesprochen hat, je mehr er unser Herz hier und da gewonnen hat, um so unwilliger blicken wir im nächsten Augenblicke auf die grofse Lüge, welche vergebens durch einigen der Wahrheit abgeborgten Schein uns täuschen will. Und warum stirbt Ariadne? Weil Theseus Flucht ihr als das erste Dräuen der Nemesis, die erste Folge des väterlichen Fluches erscheint und sie sich selbst straft? Weil sie zu hochgesinnt und stolz ist, Verschmähung von dem zu tragen, für den sie allein leben wollte? Nein:

Nicht mehr kann Ariadne leben,
Denn Ariadne hofft nicht mehr.
— — — — — — — — —
Meine Hoffnung, meine Liebe,
Kühle meines Schmerzes Gluth!

Mit einem Worte: weil der Geliebte sie verlassen hat. Genug von dieser Liebe und dem Gedichte.

Die Komposition haben wir zum erstenmale gehört, auch die Partitur nicht gesehen; wir sind weit von der Unbescheidenheit entfernt, über ein Werk, das überall den Stempel der Gedachtheit trägt, das der Komponist vielleicht Monate lang erwogen und gehegt hat, nach einmaligem Hören, definitiv zu entscheiden. Eben so wenig tragen wir aber Bedenken, die Resultate unserer ersten Auffassung als solche niederzulegen.

Trotz der undramatischen Breite, zu der der Dichter (wenn uns die erste Auffassung nicht täuschte) den Komponisten zwang, war doch in diesem das Streben, das Ganze in grofse Massen zusammen zu drängen und alle Stralen in Einem Brennpunkte zu sammeln, unverkennbar. So erwärmt sich denn die Komposition von Ariadnens Erwachen an, heifser während des Sturmes, schimmernd im milden Glanze der Liebe, nachdem Ariadnens Gebet den Sturm beschwichtigt hat, bis bei der Entdeckung der Flucht die helle Flamme ausbricht. Dieser erschien uns als der gewaltigste Punkt in der Komposition. Die Nereiden haben in Oktaven

d
d

ihr

Ariadne hoffe nicht. — Unglückliche!
Dein Theseus ist entflohn!

ausgesprochen und mit durchborender Kraft dringt Ariadnens Aufschrei (as) durch, den Chor zerreifsend, den Hörer mit einem tiefen Schreck durchzuckend. Schade, dafs fast den ganzen Chor durch das obere d zu tief gesungen wurde und der ganze Chor (wenn wir die Intention des Komponisten erkannt haben), viel zu stark.

Wir übergehen die einzelnen Schönheiten, deren Aufzählung dem Publikum nichts nützen kann. Damit der Komponist von unserer Aufmerksamkeit überzeugt sei und bei künftigen Anfführungen ein weniger hervorstechender, gewifs aber reizender Zug bemerkt werde, erinnern wir an das Duett der Liebenden.

Theseus.

Schön war der Morgen, denn ich dachte dein!

Dieses „ich dachte dein" athmet alle süfse Träumerei der Liebe und gilt uns mehr, als manches Dutzend melodischer Tiraden, die mit dem grofsen Publikum kokettiren, ohne dem tiefer Eingehenden eine Bedeutung zu haben.

Nicht verstanden haben wir den Komponisten bei der Ouvertüre. Sie malte uns in ihrer Hauptidee ein wildes Kämpfen feindlicher Krieger; wir hätten beim Auffliegen des Vorhangs eine Schlacht, Schwerdter-Gemisch, brechende Schilde, gefallene Kämpfer, siegdurstende Helden erwartet; der Nebensatz erklang uns wie Trauer und wehmüthiges Flehen. Aber jenes Schlachtbild findet im ganzen Drama keine Veranlassung. Als Seelen-Kampf der Liebe und Verzweiflung, oder als Andeutung des Meersturms (der selbst aufserwesentlich ist) wollte die Ouvertüre uns nicht erscheinen. Wir wollen zwar dem denkenden Komponisten im Voraus die Möglichkeit zugestehn, dafs sich unsere Auffassung bei wiederholtem Hören ändern könnte, glauben dies jedoch kaum.

Unbefriedigend waren uns auch die Griechenchöre, besonders der erste. Aber auch hier messen wir die erste Schuld dem Dichter bei. Was mufs er für eine Vorstellung von dem musikalischen Chor, seiner Wirksamkeit und Gewalt haben, wenn er ihm die unbedeutende Rolle eines Boten zuweiset? Dafs aus diesem Boten im Verlaufe ein Mahner an die Vaterlandspflicht wird, kann auf den unwichtigen Eintritt nicht zurückwirken.

Konzerte in Leipzig. Im dreizehnten Abonnements-Konzerte am 1. Januar 1824 wurde das berühmte te deum Laudamus von Hasse mit Feuer und Präcision aufgeführt, so dafs nichts zu wünschen übrig blieb, als eine stärkere Besetznug des Chors. Hr. Musikdirektor Schulz nahm das Tempo bewegter als sonst, und mit

Musikalischer Anzeiger

zur Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung.

No. 1. Den 21. Januar 1824.

Neue Musikalien,

welche in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34., vom April 1823 bis jetzt erschienen sind:

Beethoven, L. van. Sonate f. Pfte. op. 111. 1 Thlr. 8 Gr.
Boieldieu. Trinklied aus der Oper: Der Calif von Bagdad. Mit Begleit. d. Guit. arr. von C. Blum. 4 Gr.
— Dasselbe für 4 Männerstimmen, arr. v. C. Blum. 4 Gr.
Ebers, C. F. Fantasia. Thema con Variazioni e Polacca per il Flauto traverso e Pianoforte. 16 Gr.
Gaede, Th. Walzer nach Melodien von Spontini f. d. Pfte. 4 Gr.
Gebauer, F. Le Départ du Guernadier, Chanson variée p. l. Flûte. 4 Gr.
— C'est l'Amour. Ronde variée p. l. Flûte. 4 Gr.
Hünten, Fr. Varations militaires sur une marche favorite (Alexander Marsch) p. l. Pfte à 4 mains. op. 12. 18 Gr.
Kalkbrenner, F. Rondo p. l. Pfte. op. 65. 12 Gr.
Lauska, F. Fackeltanz zur Höchsten Vermählungsfeier, Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen von Preussen mit der Prinzessin Elise von Baiern, Königl. Hoheit. 6 Gr.
Leo, H. 12 Variationen f. d. Pfte üb. d. Thema: Steh nur auf du Schweizerbub etc. 12 Gr.
Loewe, C. 3 Balladen von Goethe, Herder und Uhland. Für eine Singstimme, mit Begl. d. Pfte. op. 1. 20 Gr.
Mayseder, J. Second Concert p. l. Violon avec Accomp. d'Orchestre. op. 26. 3 Thlr.
Mendelssohn-Bartholdy, F. Quatuor p. l. Pfte, avec Accomp. de Violon, Alto et Violoncelle. op. 1. 1 Thlr. 20 Gr.
Meyer, G. Cotillon aus Preciosa von Weber, f. d. Pfte. 4 Gr.
Moscheles, J. Zwei Pariser Lieblingswalzer, f. d. Pfte. 2 Gr.
Neithardt, A. Adagio et Polonaise p. Clarinette et Pfte. op. 49. 16 Gr.
Paer, F. Ouverture de l'Opéra; le Mâitre de Chapelle. Arrangée p. l. Pfte à 4 mains, von Ch. Klage. 18 Gr.
Ries, F. Rondo élégant, avec une Introduction p. l. Pfte. op. 122. 16 Gr.
— Second Divertissement p. l. Pfte. op. 117.
Sammlung von Märschen auf Allerhöchsten Befehl Sr. Majestät des Königs zum bestimmten Gebrauch der Königl. Preuss. Armee, für vollständige Türkische Musik. In Partitur. 9tes Heft.
Nr. 55. Geschwind-Marsch des Kaiserl. Königl. Infanterie-Regiments Prinz Leopold beider Sicilien aus Verona. 16 Gr.
Nr. 56. Desgl. desgl. Franz Carl aus Neapel. 1 Thlr. 8 Gr.
Nr. 57. Desgl. desgl. von Mesczery aus Neapel. 20 Gr.
Nr. 58. Geschwind-Marsch aus der Oper: Moses von Rossini. 1 Thlr.
Nr. 59. Geschwind-Marsch vom Kaiserl. Russ. Volhynischen Garde-Jäger-Regiment. 1 Thlr. 6 Gr.
Diese Sammlung von Märschen besteht aus 61 Geschwind- und 46 Langsam-Märschen, und kosten zusammen 78 Thlr. 2 Gr.
Sammlung von Märschen, Fanfaren etc. für Trompeten-Musik. Auf Allerhöchsten Befehl Sr. Majestät des Königs zum bestimmten Gebrauch der Königl. Preuss. Cavallerie. Partitur. 1stes Heft. Nr. 1—4.
Nr. 1. Parade-Marsch comp. von Krause.
Nr. 2. Langsamer Marsch von Hayn.
Nr. 3. Langsamer Marsch von Mangner.
Nr. 4. Geschwind-Marsch von Spontini. 3 Thlr. 2 Gr.
Schmitt, A. 3te Sonate f. d. Pfte à 4 mains. op. 23. 1 Thlr. 20 Gr.
— Var. f. d. Pfte à 4 mains. op. 25. 16 Gr.
Spontini. Ouverture aus Olympia in Quintett für Flöte, 2 Violinen, Viola und Bass arrangirt von C. W. Henning. 1 Thlr. 4 Gr.
— Dieselbe in Quartett für 2 Violinen, Viola und Bass, arrangirt von C. W. Henning. 1 Thlr.
— Dieselbe für 2 Violinen arrangirt von C. W. Henning. 14 Gr.
— Dieselbe für vollständige Militair-Musik arrangirt von G. A. Schneider. 3 Thlr. 8 Gr.
— Dieselbe für das Orchester. 3 Thlr. 12 Gr.
— — f. d. Pfte arrangirt von Klage. 18 Gr.
— — — à 4 mains arrangirt von C. Klage. 1 Thlr. 4 Gr.
— — für 2 Flöten eingerichtet von C. Gross. 16 Gr.
— Triumph-Marsch aus Olimpia für 2 Flöten eingerichtet von C. Gross. 20 Gr.
— Priester-Marsch (Marche Religieuse) aus Olimpia f. d. Pfte ohne Singstimmen eingerichtet von C. Klage. 8 Gr.
— Derselbe f. d. Pfte zu 4 Händen eingerichet von C. Klage. 10 Gr.
— Fackeltanz zur höchsten Vermählungs-Feier Sr. Königl. Hoheit der Prinzess Alexandrine von Preussen, mit Sr. Königl. Hoheit dem Erb-Grossherzoge Paul Friedrich von Mecklenburg-Schwerin. Klavier-Auszug vom Componisten. 8 Gr.
— Fackeltanz zur Höchsten Vermählungs-Feier Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen von Preussen, mit der Prinzess Elise von Baiern, Königl. Hoheit. Für d. Pfte arrangirt von Fr. Kalkbrenner. 12 Gr.
— Marsch der Mexicaner aus der Oper: Ferdinand Cortez für das Pfte. 6 Gr.
Töche, W. L. 10 Deutsche Lieder, m. Begl. d. Pfte. op. 2. 1 Thlr.
Trompeten-Walzer, Schlesischer. f. d. Pfte. 2 Gr.
Tulou. 3 Duos concertans p. 2 Flût. op. 34. 1 Thlr. 16 Gr.
Volkslied, Baierisches, mit Begl. d. Pfte. 2 Gr.
Wangemann, J. F. Sonate f. d. Pfte und Flöte. 1 Thlr.
Carl Maria von Weber. Preciosa, f. d. Pianoforte ohne Singstimmen arrangirt von C. Klage. 1 Thlr. 4 Gr.

Carl Maria von Weber. Preciosa, für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt von C. Klage. 2 Thlr.
— Aus derselben Oper einzeln mit Begleitung d. Pfte.
No. 2. Zigeuner Marsch. 2 Gr.
dito dito mit Chor: Heil Preciosa. 6 Gr.
No. 3. Melodrama: Lächelnd sinkt der Abend nieder. 6 Gr.
No. 5. Chor der Zigeuner: Im Wald. 4 Gr.
No. 7 und 8. Chor der Zigeuner: Die Sonn' erwacht. 4 Gr.
No. 10. Chor, Ballet und Melodrama: Es blinken so lustig die Sterne. 6 Gr.
— Einzelne Sachen aus dem Freischütz à 4m. arrangirt von Klage.
No. 1. Introduction: Victoria, der Meister soll leben, und Lach-Chor: Schau der Herr. 10 Gr.
No. 2. Terzetto und Chor: O diese Sonne, furchtbar steigt sie mir empor. 10 Gr.
No. 3. Walzer, Recitativ und Aria: Durch die Wälder, durch die Auen. 14 Gr.
No. 4. Trinklied. 4 Gr.
No. 5. Duetto: Schelm halt fest. 10 Gr.
No. 6. Ariette: Kommt ein schlankerBursch gegangen. 8 Gr.
No. 7. Aria. Leise, leise, fromme Weise. 10 Gr.
No. 8. Terzett: Wie? was? Entsetzen! 10 Gr.
No. 9 und 10. Entre-Akt und Cavatine: Und ob Wolke sie verhülle u. s. w. 8 Gr.
No. 11. Brautjungfernlied. 4 Gr.
No. 12. Jäger-Chor. 4 Gr.
No. 13. Finale. 8 Gr.
— Der Freischütz, für 2 Clarinetten und Fagott arr. von A. Sundelin. (Kann auch für 1 Clarinett allein gebraucht werden.) 3 Thlr. 8 Gr.
Von demselben. Erstes Concert für Clarinett mit Begleitung des Orchesters. Op. 72. 2 Thlr. 10 Gr.
— Sechs Lieder mit Begleitung des Pfte. Op. 80. 16tes Liederheft. 20 Gr.
— Natur und Liebe. Cantate zur Feier des Augustus-Tages in Pillnitz. Dichtung von Fr. Kind. Auch mit einem 2ten Texte, unter dem Titel: „Freundschaft und Liebe, Gedichtet von Herklots." In Musik gesetzt für 2 Soprane, 2 Tenore, und 2 Bässe, mit Begl. des Pfte. Partitur u. Stimmen. Op. 61. 13tes Heft der Gesänge. 2 Thlr. 10 Gr.

Neue Musikalien

im Verlage des Magazins für Kunst, Geographie und Musik in Berlin.

Cimarosa. Ouverture aus der Oper: die heimliche Ehe, f. d. Pfte zu 4 Händen einger. von C. Klage. 1 Thlr.
D'Allayrac. Ouverture aus der Oper: Adolph und Clara, für Pfte eingerichtet von C. Klage. 12 Gr.
Gäde, Th. Favorit-Walzer für Pfte und Flöte. 4 Gr.
Hindorf, C. 6 Walzer und Eccossaisen f. d. Pfte. 12 Gr.
Horwitz, L. Variationen sur un thême de trois notes p. l. Pfte. 12 Gr.
Kelz, J. F. Variationen über das Lied: „Gruſs an die Schweiz" für das Pfte. 14 Gr.
— Variat. für Violine, über das Thema aus Preciosa „Einsam bin ich nicht" mit Begl. von Violine, Bratsche und Violoncelle ad libitum. 12 Gr.
— Variat. für 1 Flöte über die Cavatine aus der romant. Oper Euryanthe „Glöcklein im Thale!" 4 Gr.
Mantey v. Dittmer, Festmarsch und Fackeltanz f. Pfte. 10 Gr.
— Adagio ed Allegro agritato concert. per il Pfte con Violino o Flauto oblig. 1 Thlr.
— Ouverture zu dem Schauspiel „Ludwig der Bayer" zu 4 Händen eing. vom Komponisten. 20 Gr.

Neue Musikalien.

Bei Moritz Schlesinger in Paris, Rue Rüchelieu No. 97. ist erschienen, und in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung zu haben:

Beethoven, L. v. Nouvelles Bagatelles ou Collection de Moroeaux faciles et agréables p. le Pfte. op. 112. 20 Gr.
Claudel, Camille, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Vclle. op. 2. 3 Thlr.
Cramer, J. B. Sonate nouvelle p. le Pfte. dediée à J. N. Hummel. op. 63. 1 Thlr. 6 Gr.
Dugazon, Gustave. Toccata p. le Pfte. 20 Gr.
Fesca. L'Echo des Salons. Potpourri p. Piano et Violon op. 23. 20 Gr.
Field, John. Sixieme Concerto p. l. Pfte. avec Accompagnement de grand Orchestre. 3 Thlr. 12 Gr.
Gelineck, l'Abbé. Polonaise brillante p. l. Pfte. op. 148. 22 Gr.
Hummel, J. N. Fantaisie p. l. Pfte. op. 18. 1 Thlr. 12 Gr.
Jadin, L. Fantaisie p. l. Pfte. sur les airs de Valentine de Milan par Mehul. 1 Thlr.
Kalkbrenner, F. Grand Rondo brillant précédé d'une Introduction. p. l. Pfte. op. 60. 1 Thlr. 8 Gr.
Mayseder, J. 2 Rondeaux. Arrangés p. l. Pfte. par l'Abbé Gelineck. 22 Gr.
— Variations sur lA'ir. Partant pour la Syrle, pour Piano et Violon. 20 Gr.
— Introduction et Variations concertantes pour Piano et Violon sur un air fovori. op. 20. 1 Thlr.
— Grand Rondeau brillant p. l. Violon avec Accompagnement de Pianoforté. op. 21. 1 Thlr. 4 Gr.
Moscheles et Mayseder. Grandes Variations concertantes pour Pfte. et Violon sur un air favori. 1 Thlr. 12 Gr.

(Die Fortsetzung folgt.)

Es gereicht uns zum Vergnügen, das Musik liebende Publikum Berlin's auf das Konzert aufmerksam zu machen, welches die Königl. Sängerin Madame Schulz für Donnerstag den 22. d. M. im Saale des Königl. Schauspielhauses angekündigt hat. Wir können einen um so reichhaltigeren Genuſs davon versprechen, als die anerkannten Talente der Königl. Sängerin Madame Milder, der Herren C. Möser und Max Bohrer in Verbindung mit der Königl. Kapelle bei Ausführung der gewählten Musikstücke mitwirken werden.

Recht, denn so imponirt die durch das ganze Allegro laufende Figur weit effektreicher. — Eine Scene und Arie von **Portogallo** trug unsre ausgezeichnete Konzertsängerin Madame **Kraus-Wranitzky** mit dem ihr eigenen Ausdruck und Gefühl vor. Auffallend aber ist es, warum diese herrliche Sängerin zuweilen in der Kopfstimme Figuren auszuführen bemüht ist, welche ihrer Individualität widerstreben, und die schwächtse Seite ihrer Stimme enthüllen. — Die Simfonia eroica von **Beethoven** wurde unter Leitung des Herrn Konzertmeisters **Matthäi** von unserm Orchester meisterhaft vorgetragen. Werden auch zuweilen die Nüançen von Schatten und Licht im Akkompagnement bei den Opern nicht so ganz beachtet, so stellt sich dieses Orchester, das immer höher strebt, beim Exekutiren der Symphonien jeder Kapelle an die Seite; was auch von Leipzigs Kunstfreunden dankbar anerkannt wird. —

Im vierzehnten Konzerte, am 8., wurde die Symphonie von **Ries** (No. 3, D moll) *) exakt ausgeführt, Hierauf sang Mad. **K. Wranitzky** eine Scene und Arie aus **Torvaldo und Dorliska** von **Rossini** ganz vorzüglich schön; auch war die Komposition kein gewöhnlicher Rossinischer Klingklang. Ihr folgte Hr. **Bernhard Molique**, Königl. Baierscher Kammermusikus, mit einer Fantasie für die Violine, begleitet vom Orchester und von ihm komponirt. Komposition und Spiel erinnerten uns an Spohr. Hr. Molique ist ein ausgezeichneter Virtuose, der alles in sich vereinigt, um den strengsten Anfoderungen der Kritik zu genügen. Er erhielt allgemeinen Beifall.

Im zweiten Theile hörten wir einmal wieder die **Ouvertüre zu Faniska** von **Cherubini**. Hierauf folgte: **Die Macht des Gesanges**, von **Schiller** und **Andreas Romberg**; wurde brav und kräftig ausgeführt.

Giusto.

Ueber das Konzert am 15. Januar nächstens.

*) In jedem Konzerte eine Symphonie? Was mögen die Leipziger von der großen Stadt Berlin denken, wo man fast vergißt, was eine Symphonie ist? A. d. R.

IV.

Allerlei.

Das Wunderbare — ich meine, was über die von uns begriffene Natur hinausgeht — muſs einen eigenen Reiz für den Menschen haben, da es so gern gehört und leichter als man es je denken möchte, geglaubt wird. Nicht Dschinnistan, nicht die vorzugsweise so genannte Mythenzeit schlieſst das Reich des Wunderbaren; es erstreckt sein Gebiet über unsre Tage und unsre Stadt. —

Ein berühmter Komponist unserer Zeit hat das Schicksal erfahren, daſs man seine spätern Werke nicht mit gleicher Liebe auffaſste, als eins seiner frühern. Das wäre Sache des Gefühls, des Geschmacks, des freien Urtheils gewesen. Man wollte in den spätern Werken Wiederholungen aus dem frühern bemerken — wie leichtfertig ist man in der Musik mit der Beschuldigung des Diebstahls u. der Wiederholung! Partheiung und Streit blieb nicht aus, eben so wenig, daſs man sich von der Sache zum Persönlichen wendete. Man hätte glauben sollen, daſs wenigstens das frühere Werk unangefochten bliebe, da es zu laut anerkannt worden war. Man widerrief auch nicht. Aber nun erschlieſst sich das Reich der Wunder.

Jenes Werk, behauptete man nun, ist gar nicht aus der Feder des besagten Komponisten, sondern aus der, eines unbekannt gebliebenen jungen Künstlers, der es jenem anvertraute und dann die Thorheit beging, zu sterben. So wurde es dem Berühmten möglich, das Werk für das seinige auszugeben, einen allerhöchst und pomphaft ertheilten Preis, vieljährigen durch ganz Europa verbreiteten Ruhm und sonstigen reichen Gewinn davon zu tragen. Aber nach langer Rast will jetzt die bisher wundersam verstummte Familie des beeinträchtigten Verstorbenen nicht länger anstehen, ihr Erbrecht in einer Vindikations-Schaden-Ersatzklage geltend zu machen, wenn der Berühmte sich nicht durch die Flucht zur rechten Zeit ihren Verfolgungen entzieht.

Ob die, nach dem unzeitigen Tode jenes jungen Künstlers erst gedichteten und kompo-

nirten Werke, (die mit jenem ersten so ganz eines Geistes sind, dafs man, wie gesagt, nicht müde geworden, Wiederholungen aus diesem in jenen aufzusuchen) ob die nicht auch aus dem Nachlasse des Unbekannten entwendet und die resp. in- und ausländischen Dichter Theilnehmer an dem Verbrechen des Komponisten sind — dies bleibt allein noch zu erforschen.

Bis in die kleinsten Züge läfst sich der Charakter eines Menschen, eines Künstlers nachweisen, wenn man hinlängliche Aufmerksamkeit darauf verwendet.

Der geniale Künstler, der nicht das Werk eines andern, sondern der Natur nachbildet, glaubt kaum Mittel genug zu finden, seine Ideen genügend zu versinnlichen. Er sucht nicht; von selbst gehen aus dem Bedürfnisse, Neues zu sagen, neue Formen hervor; von selbst bildet sich in ihm eine neue Melodien- und Modulationsweise, eine neue Instrumentation und dies meist in reicherer Gestaltung, als bisher, weil sich die Ideenwelt überhaupt stets bereichert, besonders aber dem genialen Künstler neu belebt. Wie könnte er Ein Mittel, das sich ihm bietet, verschmähen? Er ist nicht gedrungen, das Ungewöhnliche zu suchen; aber er hat den Muth, es nicht zurückzuweisen.

Die Legion derer, welchen nicht das Leben und die Natur, sondern die Gebilde Andrer, oder das Verstandesresultat einer Lehre, eines Systems Stoff zu ihren Werken giebt, mufs die ihnen überlieferte Form für so wesentlich halten, als jene Künstler die Gestaltungen der Natur selbst. Jede neue Formung, jedes neue Mittel erscheint jenen, die nie ein Bedürfnifs nach dergleichen gefühlt haben, als Ausschweifung und Verirrung. Wie viel grundlose Ansichten und Urtheile sind von jeher aus dieser Quelle geflossen und haben die unbefangene Auffassung des Publikums gestört!

Was ist, um den Satz mit einem der kleinsten Beispiele zu belegen, nicht schon über den Gebrauch geredet worden, den Spontini von der machtvollen chinesischen Glocke, dem Tamtam gemacht hat! Der nächste Grund aller Widersprüche ist gewifs kein andrer gewesen, als, weil es ungewöhnlich war und die, welche à la Mozart oder à la Haidn, oder gar nach dem oder jenem Systeme des General-Basses komponirten, nie das Bedürfnifs zu diesem Mittel empfunden hatten. Man wandte auch wohl ein, das Instrument habe keinen Ton (von bestimmter Höhe und Tiefe) sondern nur Klang. Aber wer, dessen Brust nicht ausgestorben ist, hat nicht schon die gewaltigen Wirkungen des blofsen Klanges empfunden. Der Schall der Glocken, auf dessen weit ausgebreitetem Fittich sich die hohe Feier auf die Städte niedersenkt, der Sturm, der wie ein gefesseltes Ungeheuer tobt und heult und dann, losgerissen, in wüster Gewalt sich daherwälzt, der Donner, das Brausen des Meeres — alle haben nicht Ton, alle sind blos Schall und Geräusch, aber wie mächtig ist der Klang, ihre Seele!

Wir wollen also kein Mittel aus einem uneinsichtigen Stolze schmähen, so wenig, wie es einer der genialen Musiker je von sich gewiesen hat. Händel liefs in seinem Saul den Triumphgesang der Jungfrauen mit Glockenspiel (carrillon) begleiten; er und Sarti verschmähten die Einwirkung des Kanonendonners nicht; Beethoven hat in seiner Schlacht Kanonendonner und Gewehrfeuer angewendet und auf eine so treffende Weise, dafs man selbst in dieser Kleinigkeit ihn bewundern mufs. Erst neulich haben wir in Cherubini's Requiem (im dies irae) denselben Tamtam wiedergehört, den man nicht einmal auf der Bühne dulden wollte. Diese Autoritäten sollen nicht als Gründe für die Sache gelten, sondern nur die Autoritäten aufwiegen, welche sich der freien Ansicht bisweilen entgegendämmen. Das Wahre ist, dafs jedes Mittel am rechten Orte angewendet, nicht blofs zuläfsig, sondern auch nothwendig, und nur das unrecht angewendete verwerflich ist.

(Der Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei der Musikalische Anzeiger No. 1.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28. Januar — Nro. 4. — 1824.

II.
Recensionen.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Karl Maria von Weber. Berlin bei Schlesinger. Op. 80. 18tes Liederheft.

Beim ersten Anblicke dieser Neuigkeit treten uns mehre Einzelheiten so günstig entgegen, daſs wir wohl nicht verlegen sein dürften, uns zu rechtfertigen, wenn wir dieselbe durch die allgemeinen Benennungen: ansprechend, launig u. s. w., unsern Lesern zu empfehlen suchten. Solches Benehmen würde jedoch nur eine Autorität in sich schliefsen, und es dürfte wohl zu bezweifeln sein, ob diese Autorität die Kraft derjenigen erreichte, welche der Name des Komponisten selbst auferlegt; wir ziehn es daher vor zu versuchen, ob wir dem Musik-Freunde die Momente näher anzudeuten vermögen, welche den Werth dieser Lieder bestimmen, und setzen uns vor, dabei sowohl das in's Auge zu fassen, was der Komponist bei dieser Arbeit beabsichtigt haben kann, als das, was er uns wirklich erreicht zu haben scheint.

No. 1. Lied von Klotilde.

Der Dichter stellt in dem ersten Verse das Bild der Mutter auf, welche den Schmerz des Kindes in der Wiege durch Zureden beschwichtigt, und es auf den Schlaf verweist. Diesem vergleicht er im zweiten Verse die Vernunft im Verhältnisse zu thörichten Wünschen, und im dritten die himmlische Liebe, welche dem Wandrer den seeligen Schlaf als heilendes Ziel irdischer Schmerzens-Bahn anpreist.

Der Komponist hat für sämmtliche Verse nur Eine Melodie gegeben. Im Allgemeinen läſst sich dagegen nichts erinnern. Wenn der Dichter einen einfachen Gedanken in mehren Bildern oder nach seinen verschiedenen Seiten hin entwickelt und auf diese Weise ein Gedicht produzirt, das aus gröſseren Theilen besteht, so kann der Komponist bei der Bearbeitung solches Gedichts entweder so verfahren, daſs er die Kette der Bilder festhält und die Theile der Komposition mit denen des Gedichts übereinstimmen läſst, oder so, daſs er sich in den Grundgedanken vertieft, und diesen allein zu seinem vollen Werthe erhebt. Im letzten Falle wird natürlich, wenn das Gedicht ein Lied ist, die Melodie e i n e s Verses auf alle passen müssen, und das Verdienst der Musik wird dann darin bestehn, daſs sie den Grund-Ton des Gedichts, der dem Ganzen die Farbe ertheilt, in dem Gefühl des Hörens anrege, und den Worten des Gedichts überlasse, die feineren Nüancen hervorzubringen. Unerläſslich erscheint hiernach wenigstens, daſs der Komponist im Augenblicke der Schöpfung den Sinn des ganzen Gedichts gegenwärtig habe, nicht den eines einzelnen Theiles, wie z. B. des ersten Verses allein.

Auf solche Weise ist der Verfasser des vorliegenden Kunstwerks jedoch wol nicht verfahren. Wir finden die Melodie dem ersten Verse ganz anpassend, aber auch nur diesem, so daſs selbst nicht die Beziehung hervortritt, welche der Dichter in dem darin aufgestellten Bilde der tröstenden Mutter offenbar schon auf die geistigeren Verhältnisse genommen hat, die in den folgenden Versen aufgedeckt werden. Es ist das bloſs natürliche Verhältniſs festgehalten, und dem Hörer nahe gebracht: allerdings ist aber auch solches Verhältniſs lieblich genug, um sich geltend zu machen, und das Gefühl in gewissem Sinne zu befriedigen.

In technischer Hinsicht ist uns eine kleine Malerei in der Stimme bei dem Wort Wiege

aufgefallen, die wir in die Begleitung gewünscht hätten, besonders, da sie in der Wiederholung des Satzes gar nicht paſst; auch hören wir in dem „sei still“ nicht die liebende Mutter, sondern die verdrüſsliche Wärterin; dagegen finden wir den Kulminationspunkt bei den Worten „weine nicht“ glücklich gewählt und die kleine Septime hier in der Begleitung angemessen.

No. 2. Sehnsucht.

Nämlich nach der Zeit und dem Orte, wo der Heiland wandelte, nach seiner Person; — dann Trost den seine Lehre giebt, Gegenwart im Traume, Hoffnung auf einstigen Anblick.

Für dieses, in 5 Versen ausgesprochene Gedicht Melodie von Einem Verse in Es dur im Stil, der an den Choral erinnert, scheint uns, wie No. 1 mehr aus der Anschauung des 1sten Verses hervorgegangen, wiewohl dies hier nicht so grell, als dort hervortritt. Obgleich aber in allen Versen der höchste Ausdruck auf die beiden letzten Zeilen gelegt ist, wird dies doch in der Musik nicht markirt, und dürfte dadurch vielleicht die anscheinende Mattigkeit des Gedankens in Gedicht und Komposition noch mehr hervortreten. —

No. 3. Elfenlied von Kannegieſser.

Obgleich der Sinn des Gedichtes nicht ganz klar ist, so scheint im Allgemeinen doch der Gegenstand die mitternächtliche Jagd eines Jemand nach einer Elfe auf der Haide zu sein.

In 3 Versen mit Melodie, die sich bei jedem wiederholt, doch nicht wie bei No. 1 und 2 einseitig, sondern frei behandelt und mit Rücksicht auf das Ganze.

In der Begleitung klingt uns das rastlose Eilen durch Gestripp als hieher passend entgegen; in der Singstimme finden wir die Bitte an den neckischen Geist, zu stehn, durch die geschliffnen 8 Achtel Noten lieblich und lebendig ausgedrückt, und es scheint nicht ganz unangemessen, daſs diese Noten auch auſserdem angewandt sind, wo ein andrer Sinn zunächst hervortritt, da dies eilende strebende Suchen doch den Grund-Charakter ausmacht; dagegen wird die Mitternacht in den Molltönen uns fast zu schauerlich angekündigt.

No. 4. Schmerz vom Gr. v. Blankensee. — Anruf des Dichters im

1sten Verse an sein Herz, sich zu ermannen,
2ten - - seinen Gott, sich zu erbarmen,
3ten - - - Pfad, sich zu erheben,
4ten - - - Geist, ihn nicht zu lassen,
5ten - - - Muth, ihn zu umschweben,
6ten - - - Schmerz, sich zu neigen.

Wir glauben wohl aussprechen zu dürfen daſs im Augenblicke der Schöpfung der Dichter uns weder Herz noch Gott, noch Pfad, Geist, Muth oder Schmerz gehabt zu haben scheint; es müſse denn der Schmerz tödtlicher Langeweile gewesen sein. Der Komponist hat dies wohl gemerkt, und versucht, wenigstens die Langeweile, als einen in sich höchst unbefriedigten Zustand auszusprechen und so zu überwinden.

No. 5. An Sie.

Das heiſst, als sie dem treuen Schäfer ein höhnisches Gesicht gemacht hatte und er drohete, bei der Wiederholung sich nach einer Andern umzusehn, die milden Reiz und Grazie besitzen müsse.

Der Komponist scheint, die langmüthige Natur des Liebenden besonders festgehalten zu haben, und wünschten wir wohl, daſs das Ganze mehr mit der komischen Aufsätzigkeit gewürzt wäre, die die Musik bei den Worten: „mein liebes Liebchen,“ erkennen läſst.

No. 6. Der Sänger und der Maler.

Der erste freut sich seiner Kunst, da er sein Liebchen malen lassen wollen, und der Maler daran verzweifelt ist, ihre Reize nachzubilden, während ihm selbst der Himmel sein Blau, das Thal die Blumen, das Morgenroth die Schwingen leiht, um seine Braut zu besingen. — Man sieht: die Trauben sind sauer; — der Sänger begnügt sich mit dem, was er auftreiben kann. Der Komponist scheint dies sehr wohl durch eine gewisse Sehnsucht ausgedrückt zu haben, die trotz der Lebendigkeit des Tempo durchblickt und besonders sichtbar wird bei den Worten: „die Sonne leiht mir ihren Strahl.“

Wenn wir nach dieser speziellen Anschauung uns selbst fragen, warum wir nicht ein noch günstigeres Urtheil erhalten

haben, so zeigt sich als Grund wohl die Lauigkeit des Gedankens in sämmtlichen komponirten Gedichten, deren Stoff durchweg Hindeutung auf ein Ziel ist, das erst erreicht werden soll, so dafs die Gegenwart unbefriedigt bleibt.

Solches Ziel ist im ersten Stücke der selige Schlaf, im zweiten Gegenwart des Heilands, im dritten eigentlich ein Nichts, das aber der Dichter sich etwa als Befreiung von Schmerz gedacht haben mag, im vierten die Elfe, von der man durchaus nicht erfährt, warum der Dichter sie eine süfse Fee nennt, im fünften eine Geliebte, die kein höhnisches Gesicht macht, im sechsten anfänglich ein Gemälde von der Geliebten; indem jedoch später der Wunsch nach dem Gemälde aufgegeben wird, spricht der Dichter wirklich aus, was man bei den übrigen Stücken nur auf das bestimmteste erräth: dafs es ihm nämlich um sein Ziel gar nicht sehr zu thun ist; und wenn er sich sodann mit dem tröstet, was schon vorher sein war, so zeigt er sich als einen Querulanten, der selbst nicht wufste, was er besafs, und nicht weifs, was er will, also in einer Qualität, in welcher die Verfasser der übrigen Stücke sämmtlich begriffen erscheinen.

Wenn wir hierin nur das ewige Lied der Schwächlinge unserer Zeit wiederfinden, so können wir einer so kräftigen Individualität, wie die des Komponisten, es nicht verargen, dafs sie durch dergleichen Sehnsüchteleien und Tröstungen nicht sehr angeregt werden konnte.

...e.

Drei Fackeltänze, zur höchsten Vermählungs-Feier des Kronprinzen K. H. und der Prinzessin Alexandrine von Spontini und F. Lauska komponirt, gewähren im Klavier-Auszuge eine angenehme Reminiscenz der Hof-Festlichkeiten. Da diese Kompositionen den Karakter einer würdigen Gröfse und feierlichen Freude haben sollen und durch die Ausführung durch Trompeten und Posaunen in der Modulation beschränkt sind, so ist die Aufgabe für den Komponisten um so schwieriger, in der Erfindung originell und zugleich melodiös und natürlich zu sein.

Beide Fackeltänze von Spontini, in Es- und Cdur tragen das Gepräge ihrer Bestimmung, müssen indefs schwer auszuführen sein. Das Arrangement des einen Tanzes von dem grofsen Klavierspieler F. Kalkbrenner giebt diesem Musikstück noch einen eignen Reiz mehr. Der Lauskasche Fackeltanz in Cdur bewegt sich edel und einfach in den bedingten Rythmen, ist auch leicht ausführbar.

Grand Concerto pour le Pianoforte avec Accomp. d'Orchestre, dédié à S. M. Alexandre I. Empereur de toutes les Russies, par Fréd. Kalckbrenner, Oeuvre 61. à Paris, chez Pleyel etc.

Dieses im Styl wahrhaft grofse Konzert haben wir von dem Komponisten selbst in seiner ganzen Bedeutung vortragen hören, wenigstens den ersten grandiosen Satz; denn leider schaltete Herr Kalckbrenner ein Andante mit glänzenden Variationen ein, welches noch mehr seine Kunstfertigkeit entwickeln und alle Vorzüge seines meisterhaften Spiels in ihr volles Licht stellen sollte. — Die Tonart des Konzerts ist d moll. Im ersten Satze, Allegro maestoso, ist die Kunst der harmonischen Behandlung in den Tutti's hervorstehend. Die Pianoforte-Partie tritt, durch die Begleitung gehoben, in den brillantesten Passagen hervor. Die Melodie ist dabei nicht vernachlässigt; ein gebildeter Geschmack äufsert sich durchgängig, und dem Spieler ist der Vortrag so bestimmt vorgezeichnet, dafs ein Fehlgriff nicht leicht möglich ist. Dabei liegen alle Stellen so bequem in den Fingern, dafs bei einiger Uebung jeder fertige Spieler leicht in die Ideen des Tonsetzers eingehen kann und bei der Ausführung sowohl selbst befriedigt werden, als den Beifall der Zuhörer erhalten wird. Ein sehr melodisches Adagio in f dur, mit den reizendsten Verzierungen ausgeschmückt, bereitet dem charakteristischen Rondo neue Wirkung vor. Feurige Begeisterung steigert den Ausdruck. Das zuletzt eintretende, lichte d dur vollendet den Total-Effect des höchst ausgezeichneten, gediegenen Konzertes. Recen-

sent getrauet sich zu behaupten, dafs nach Mozart und Beethoven nur Kalckbrenner und Hummel so bedeutsam in der Harmonie und zugleich so dankbar für den Klavier-Virtuosen schreiben, so wenig auch Moscheles und F. Ries, Kramer und Dussec ihre Verdienste als Konzertkomponisten für das Pianoforte abzusprechen sind. — Auch die Orchesterbegleitung des vorbemerkten Konzerts ist nicht blofs unterstützend; sondern geht ihren eignen Gang, und tritt in dem imponirenden Tutti's effektvoll hervor. — Die Pariser Ausgabe ist sehr korrekt und, wie die in Frankreich herauskommenden Werke in der Regel, durch typographische Schönheit ausgezeichnet. — Freilich sind die Preise auch nicht gering, 15 Francs für das Concert mit allen Stimmen, 9 für die Piano-Parthie allein.

Es wäre wünschenswerth, dafs wir die in London und Paris erscheinenden neuen Musikalien mehr, als bisher, kennen zu lernen, in Deutschland Gelegenheit hätten. Nachstich befördert die Kommunikation nicht, sondern ausgebreitete und ununterbrochen fortgesetzte litterarische Verbindungen.

III.
Korrespondenz.

Berlin, den 13. Januar 1823.

Auch dem alten „Barbier von Sevilla" mit Paesiello's dramatischer Musik wiederfuhr gebührendes Recht durch dessen Reproduktion im Schauspielhause. Das Publikum nahm das beliebte Singspiel freundlich wieder auf und ergötzte sich weidlich an dem weit besser ausgeführten komischen Sujet. Rossini's Barbiere di Seviglia ist nur für glänzenden Gesang berechnet und hat allerdings auch seine Verdienste Hinsichts schöner Melodie und wirksamer Instrumentirung. Die Partien der Rosine, des Grafen Almaviva und Figaro geben den Sängern mehr Gelegenheit, ihre Virtuosität zu zeigen. Dagegen ist das Stück weit zusammenhängender und Bartolo's Rolle in Spiel und Gesang viel untergeordneter gehalten. Auch Basil tritt in Paesiello's Oper weit charakteristischer hervor. —

Demoiselle Eunicke führte auch jetzt, wie früher, die Partie der Rosine künstlerisch bedeutsam aus. Besonders gelang ihr die Adagio-Arie zu Ende des zweiten Akts und das Duett im vierten Akte mit Almaviva, den Herr Bader schöner sang als spielte, obgleich auch im Spiel dieser fleifsige Sänger bedeutende Fortschritte gemacht hat. Heroische Charaktere sagen denselben indefs mehr, als humoristische Darstellungen zu. Besonders schwer ist die nüancirte Nachahmung eines Betrunkenen. Alonzo, der verkleidete Musikmeister, gelang Herrn B. schon besser; als Graf aber war er erst ganz an seiner Stelle. Herr Blume hat den Bartolo, nach des verstorbenen Kaselitz Muster, sehr gut aufgefafst und belustigt ungemein in dieser Karrikatur. Den Figaro giebt Herr Devrient d. j. recht lebendig, nur noch nicht verschlagen genug. Es sieht aus seiner Persönlichkeit fast immer zu viel natürliche Gutmüthigkeit hervor. Basil ist eine der vorzüglichsten Leistungen des Herrn Wauer. Die Ensemble-Stücke der Operette, z. B. das Finale des dritten Akt's, sind meisterhaft durchgeführt. Es wäre sehr zu wünschen, dafs auch die übrigen Opern Paesiello's auf unserer Bühne erschienen, z. B. sein „König Theodor" u. s. w. Cimarosa und Paesiello bleiben immer die besten Vorbilder für Komponisten der Opera buffa, und haben zu feststehenden musikalischen Charakteren in denselben den Grund gelegt. Deshalb erhebt sich das Bleibende, Wahre darin auch über jede wandelbare Form der Zeit. Die Arien z. B. veralten, allein die mehrstimmigen Gesänge bleiben nachahmungswürdige Muster, weil sie der Natur getreu im Ausdrucke sind.

Berlin, den 15. Januar 1824.

Ei, wieviel Noth doch aus der unschuldigsten Veranlassung hervorgehen kann! Denn in diesem Augenblicke noch mag ich es nur für einen arglosen — Misgriff (mit Erlaubnifs, Herr Redakteur) nicht für eine boshafte Falle ansehen, dafs Sie mich zur Korrespondenz über das heutige Konzert und zu dessen Besuche bewogen haben. Hätten Sie nicht

vorher erwägen können, wie wenig Ich gerade zu solchen Leistungen passe, wie ich es bei dergleichen Veranlassungen stets mir und dem Leser zu schwer, zu ängstlich nehme? Nicht ohne Neid sah ich im Konzertsaale neben mir den Korrespondenten eines auswärtigen Blattes gleich zwischen dem ersten und zweiten Theile des Konzerts seinen Bericht anfertigen:

„1. Gesang des Kinderchors der Wadzeck-„Anstalt — fromm ausgeführt, originell blos „mit Violinen u. s. w. instrumentirt *). — „2. Ouverture aus Medea von Cherubini, „grofsartig, ganz im griechischen Geiste „gedacht, das antikeste, was in der neue-„sten Zeit geschrieben worden ist. — „3. Requiem von demselben, alle Tenden-„zen des Christenthums und des doppelten „Kontrapunktes erschöpfend, zu üppig in-„strumentirt, für ein Kirchenstück zu viel „modulirend, aber in jedem Tone durch-„dacht. — 4. —"

Mein Himmel, der zweite Theil hat ja noch nicht begonnen und wird schon beurtheilt? — Mein Nachbar schrieb ungestört:

„4. Grofse Symphonie von Beethoven, wir „wissen nicht gleich, welche Nummer. Ein-„leitungssatz und erstes Allegro brav; An-„dante übereilt, die Pauken waren einige-„mal zu stark; das Scherzo ganz im Geiste „des oft sublimen und oft bizarren Kom-„ponisten; der Schlufssatz wieder zu rasch „genommen. — 5. Arie, neu komponirt „von Cimarosa, vorgetragen von Herrn „Stümer mit ausgezeichnetem Falsett und „gewohnter Vir-"

Soweit hatte ich gelesen und abgeschrieben, um für meinen Bericht eine Vorarbeit zu haben, als mein Nachbar aufstand und davon ging. Er wollte wol noch über das heutige Theater berichten. Himmel, wer es doch auch so leicht und gut haben könnte!

Mir machte schon der Konzertzettel Sorge. Den Kinderchor, hatte ich mir vorgesetzt, gar nicht zum Konzert zu rechnen. Es lag mir dunkel etwas Unangenehmes in dieser Darstellung der Kinder; aber man hatte es wol gut gemeint und ich wollte nicht weiter darüber nachdenken. Die Medeen-Ouverture kannte ich nicht, das Requiem von Cherubini eben so wenig. Ich sammelte mich, um ein so grofses Werk möglichst aufzufassen. Aber — gleich darauf „grofse Symphonie von Beethoven;" welche Angst! welche Freude! Wo sollte ich Kräfte hernehmen, nach einer grofsen Messe noch eine grofse Symphonie zu ertragen? Immerhin! Ich hörte doch nun endlich eine Symphonie von meinem Beethoven! Seit zwei Jahren hatte ich nur einmal eine, die eroica, hier gehört. Ein andermal wurde wieder „grofse Symphonie von Beethoven" angekündigt. Nichts hätte mich abhalten können, sie zu hören. Es war die C dur Symphonie, zwar Beethovens kleinste, aber doch immer theuer und willkommen. Nach dem ersten Satze lauschte schon mein Ohr dem Reigen der Geister im Mondlichte, wie die Lüfte sie hierher und dorther führen, die Duftgewande seltsam zwischen Wolken wehen, wie es aus den Eichen metallisch und doch leise tönt, wie die Lüfte und das hohe Laub süfsfeierliche Weisen singen und vom fernen Horizonte aus vorübergezogener Wolke der Donner herüber grüfst. Nein. — Es folgte ein Bratschenkonzert, oder eine Arie von Rossini. Ich lief davon und weifs bis diese Stunde nicht, ob man noch ein Stückchen Beethoven aufgetischt hat. Allein das war ein Virtuosenkonzert.

Im heutigen sollten wir, denken Sie, nach der Messe, nach der Symphonie eine Arie von Cimarosa, ein Pianofortekonzert von Weber und zum Schlusse ein Duett von Righini hören. Dahinter steckt etwas, das ich noch nicht enträthseln kann. Wollte man den Eindruck jener Kunstwerke verwischen, oder für diese unempfänglich machen, ja sie in der Folge nach grofsen Werke ungerechter Weise klein und schwach erscheinen lassen; wollte man dem Publikum den Geschmack an einer oder andern Gattung von Kompositionen verleiden, wollte man in ungerechter Ironie ihm zu verstehen geben, dafs ihm alles gleich gelte, womit

*) Nicht doch! der würdige Chor-Direktor Leidel leitete blos den Gesang der Kinder mit einer Violine. A. d. R.

es die Zeit hinbringe; hatte eine vorsorgliche Einwirkung des collegii medici Statt gehabt, das auf homöopathischem Wege durch eine Musik die etwa durch eine andere entstandene Exaltation mildern wollte — ich weifs nicht, neige mich aber zur letztern Vermuthung.

Die Medeenouvertüre regte das musikalische Element gewifs in jeder Brust auf. Ihr folgte das Requiem, beide Stücke unter der geist- und lebenvollen Direktion Spontini's. Mein Nachbar von vorhin war gewifs schon mit sich und der Ouvertüre auf dem Reinen. Aber ich — um mein inneres Ohr drängten sich wildbewegt und zürnend die Geister der Instrumente, die Medeens und Cherubini's Zauber heraufbeschworen hatten. Die Gestalten wollten sich gruppiren, das Bild wurde mir heller und bestimmter, Medea in ihrer Gorgonen-Schönheit trat mir näher, eine Ahnung der gewaltig herrschenden Kraft in diesem Weibe, des furchtbaren innern Ringens, der, unerwartet um so rührendern Regungen der Weiblichkeit und Mutterliebe erwachte immer mehr zu überzeugungsvoller Anschauung — da zogen ohne Zwischenpause, fast ohne Absatz, die ersten Töne des Requiem anspruchreich einher; ich bin daher ausser Stande, von der Ouverture etwas Bestimmtes zu berichten. Aber warum denn solche Eile? Wer hätte denn bei einer Pause von fünf bis zehn Minuten etwas versäumt. Hat das Publikum nicht Zeit, fünf Minuten länger glücklich zu sein — oder sich zu divertiren? Und will man nicht auch an diejenigen Zuhörer denken, die nicht stark genug sind, eine Medeen-Ouvertüre, ein Requiem und eine grofse Symphonie in Einem Zuge aufzunehmen? —

„Welches Requiem ist das bessere, Mozart's oder Cherubini's?" Diese Frage schwebt gewifs auf den Lippen der halben Lesewelt — und ich armer Korrespondent, der ich weder Elle, noch Weinprobe angewandt habe, mufs ein unansehnliches „ich weifs nicht" statt hochtönender Entscheidung geben. Aber, setzte mir schon neulich ein Musikkenner entgegen, es ist ja derselbe Gegenstand, ja es sind dieselben Worte, die beide Tonkünstler behandelt haben: da mufs doch eine Vergleichung statthaft sein?

Was sind Worte? Der Sinn, den jeder hineinlegt, gilt. Jede Komposition der Messe ist mir ein Glaubensbekenntnifs des Komponisten; nicht in einer, sondern in allen zusammengenommen ist die Bedeutung der Messe für die bisherigen Zeiten erschöpft.

Mozart mit seinem weichen, von Liebe überfliefsenden Herzen betend, zagend, hoffend, kindlich schmeichelnd, umringt von engelschönen Knaben und Jungfrauen in einem offenen griechischen Tempel, der vom sanften Abhange eines Hügels in reiche Frühlingsthäler herabschaut; Cherubini's Priester mit bleichem Gesichte, strenger vererzter Miene, mit Augen, in denen Fanatismus und der harte Kampf der Selbstüberwindung verzehrend glühen, mit abgezehrter Gestalt und doch stolzer Haltung in unabsehlich langen dunkeln Fichtengängen wandelnd, mit vernichtendem Feuereifer die Gemeinde ängstigen, erschütternd, das Herz zerknirschend *) — wer will hier noch messen? Wir wollen Herrn Telle und den übrigen Musikfreunden danken, dafs sie uns auch mit dieser Messe bekannt gemacht haben.

Werden Sie es glauben, Herr Redakteur, dafs — keine Symphonie gegeben wurde? Ich wiederhole es: eine Symphonie von Beethoven ist versprochen und nicht gegeben worden, was auch mein Konzert-Nachbar darüber berichten mag. Eine kleine Ouvertüre war aus der grofsen Symphonie geworden. O wären doch auf eine Woche

*) — — — — —
Grimm fafst dich!
Die Posaune tönt!
Die Gräber beben!
Und dein Herz,
Aus Aschenruh
Zu Flammenqualen
Wieder aufgeschaffen,
Bebt auf!
— — — —
— — — — —
Ihr Antlitz wenden
Verklärte von dir ab.
Die Hände dir zu reichen,
Schauerts den Reinen.
Weh!

Göthe im unsterbl. Faust.

lang alle Advokaten aus Sachsen in Berlin! Wie viele Prozesse würden gegen die Direktoren anhängig gemacht werden! Wie sicher müssen diese Herren auf die Gleichgültigkeit und — Indulgenz des Publikums rechnen können! Aber ich werde es zu rächen wissen. Ich zettle eine Verschwörung unter dem Theater- und Orchester-Personale an und so wie im bevorstehenden Karneval Spontini vor überfülltem Hause seine herrliche Olimpia aufzuführen denkt, soll auf den ersten Wink des Taktstockes die Ouvertüre aus la Gazza ladra einsetzen.

Von dem, was weiter im Konzerte geschehen, weifs ich nichts. Sie können sich denken, dafs ich vor Aerger über die Täuschung davon gelaufen bin. Wäre ich aber auch dageblieben, so hätte doch Niemand, der nach Cherubini's Requiem mir eine Arie vorgesungen, oder ein Konzertchen gespielt hätte, auf meine Aufmerksamkeit rechnen können.

Berlin, den 18. Januar

Spontini's Vestalin, dieses wahrhaft aus Einem Ergusse des Genies hervorgegangene klassische Meisterwerk der höhern dramatischen Komposition — wurde heute zur Feier des Ordens- und Krönungsfestes, mit einigen zweckmäfsigen scenischen Aenderungen, ganz vorzüglich gegeben und mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen, dessen sich diese gekrönte Preis-Oper schon seit einer Reihe von Jahren in stets gleichem Maafse nach Verdienst erfreut.

IV.

Allerlei.

(Schlufs aus No. 3.)

So verhält es sich auch mit der Masse der Instrumente, die verwendet wird. Mozart wurde von ältern Kunstrichtern seiner Zeit eben so sehr der überladenen Instrumentation geziehen, als jetzt Spontini. Neulich *) haben wir den Ausspruch über ihn und Cimarosa gelesen, den auf Napoleons Frage Gretri gethan. Gretri selbst also, der sonst so beliebte, reiche Künstler *), war so wenig auf Mozarts Eigenthümlichkeit eingegangen, so weit entfernt, die Einheit der Gesangparthie mit dem Orchester bei Mozart zu erkennen, dafs er vielmehr meinte, jener habe die Gesangparthie den Instrumenten untergeordnet, gleichsam als hätte Mozart in der Stunde begeisterter Anschauung statt des Gouverneurs, Don Juans und der Anna zufällig ein Fagott, eine Oboe und was weifs ich, auf der Bühne herumlaufen sehen.

Wie viel ist schon über die 24 Trompeten bei dem Triumphzuge in Olympia geredet, ja gespöttelt worden! Wie oft haben Musikverständige mit hochweiser Miene versichert, es sei nicht zum Aushalten, es müsse allgemeine Taubheit nach sich ziehen, es sei ein Mifsverhältnifs zwischen so viel Blechinstrumenten unter einem Orchester, das doch nicht in die Tausende von Violinen, Flöten u. s. w. gehen könne. — Sie haben in dieser Scheinweisheit nur ihre Unwissenheit dargethan.

Der Charakter des Trompetentones ist nicht Massenkraft, sondern das Durchdringende. Eine einzige Trompete dringt durch die Tonmasse des ganzen Orchesters, wie ein geschliffener Dolch zu unserm Ohre. Wollte man, um im Gleichnisse zu bleiben, mehre Dolche an einander fügen, so würde nicht etwa die durchborende Kraft gefördert, sondern gehemmt; denn die Menge der Spitzen würden neben einander eine Fläche bilden. Genau eben so nimmt die Menge der Trompeten ihrem Charakter das durchdringende und läfst nur die Kraft, die glänzende, prächtige Metallfarbe des Klanges zurück. So erklangen bei den grofsen Aufführungen des Alexanderfestes von Händel in Wien 36 Blechinstrumente (wenn uns unser Gedächtnifs treu ist,) so viel Trompeten, nicht betäubend, sondern feierlich, prachtvoll und dabei sanft. So hat uns die Trompetenmusik des Triumphzuges in Olympia, ja

*) No. 2. Seite 11.

*) Vergl. No. 2. Seite 9 und 10.

die vereinigte Trompetenmusik von vier russischen Kürassierregimentern, die wir einst in der Nähe hörten, glänzend und prächtig, keineswegs aber betäubend geklungen und jeder Vorurtheilsfreie wird uns hoffentlich bei Olympia beistimmen.

Beethoven's neueste grofse Komposition: eine Messe für 4 Solo-Singstimmen, Chor und ein mächtiges Orchester ist im Manuscript an die Regenten Europa's abgesandt, welche dem ersten der jetzt lebenden deutschen Tondichter durch Subscription auf dies eminente Werk eine liberale Unterstützung zugesichert haben. Die Partitur ist auch bei Sr. Majestät, unserm hochverehrten Könige eingegangen, und wir dürfen auf die würdige Aufführung dieser, mit Keiner andern in Parallele zu stellenden Komposition rechnen. Einsender dieses ist bei der flüchtigen Ansicht dieses kolossalen Werks von tiefem Staunen vor Beethoven's Genius ergriffen worden. Es scheint, dafs alle Seelenkräfte des fantasiereichen, unerschöpflich neuen Erfinders der Töne hier einen neuen Aufschwung genommen haben und dafs Beethoven sich in diesem neuen Werke, wie Mozart in seinem Requiem, bei der Nachwelt ein unvergängliches Andenken stiften wollte. Der Styl ist würdig, kirchlich und edel; der höchste Aufwand kontrapunktischer Kunst mit der kühnsten Fantasie und neuer Behandlung der Modulationen vereint. Die Benutzung der Instrumente vollends erschöpft jede mögliche Wirkung.

Da es unmöglich ist, auf Einzelheiten dieses überreichen Ton-Gemähldes im hohen Styl einzugehn, so hat Ref. es wenigstens für Pflicht gehalten, die zahlreichen Verehrer der Beethovenschen Muse auf dieses neueste und gröfste aller seiner Werke — die Sinfonia eroica nicht ausgenommen — aufmerksam zu machen.

I. P. S.

Bekanntmachung.

Die Musikfreunde werden auf das heutige Konzert des Herrn Kammermusikus Braun aufmerksam gemacht, in welchem Mozarts herrliche Gmoll-Symphonie vollständig gegeben werden soll.

Marx.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 26. Januar 1824.

Den 1. Im Opernhause: 1) Der Bär und der Bassa, Musik von K. Blum. 2) Arlequin im Schutze der Zauberei, Ballet von Lauchery, Musik von Treschi und K. Blum.
Im Schauspielhause: Die Nachtwandlerin, Musik von Blum.

— 2. Im Opernhause: Die Hochzeit des Figaro, Musik von Mozart.

— 4. Im Opernhause: Axur, König von Ormus, Musik von Salieri.

— 6. Im Schauspielhause: Zum Erstenmale: 1) Die Verschwornen, Singspiel in 1 Aufzug von Castelli, Musik von G. A. Schneider. 2) Der ländliche Morgen, Ballet von Lauchery.

— 8. Im Opernhause: Preciosa, Musik von K. M. v. Weber.

— 10. Im Opernhause: Fidelio, Musik von Beethoven.

— 11. Im Opernhause: 1) Die Verschwornen, Musik von G. A. Schneider. 2) Der neue Narcifs bestraft durch Venus, Ballet von Taglioni.

— 12. Im Konzertsaale des Königl. Schauspielhauses: Konzert der Mad. Milder.

— 13. Im Schauspielhause: Der Barbier von Sevilla, Musik von Paesiello.

— 15. Im Konzertsaale des Königl. Schauspielhauses: Konzert zum Besten der Wadzeckschen Anstalt.

— 18. Im Opernhause: Die Vestalin, Musik vom Ritter Spontini.

— 19. Im Concertsaale des Königl. Schauspielhauses: Grofses Vokal- und Instrumental-Konzert von Mazas und Möser.

— 20. Im Schauspielhause: Die Nachtwandlerin, Musik von K. Blum.

— 22. Im Konzert-Saale des Königl. Schauspielhauses: Konzert der Mad. Schulz.

— 24. Im Schauspielhause: 1) Der Schiffskapitain, Musik von K. Blum. 2) Die Schweitzerfamilie, Musik von Weigl.

— 25. Im Opernhause: Die Zauberflöte, Musik von Mozart. (Herr Sieber vom K. K. Theater zu Wien: Sarastro, als Gastrolle.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4. Februar — Nro. 5. — 1824.

Vorspiel zum Karneval.

Erste Scene.

(Hinter den Koulissen.)

Regisseur.

Herbei, herbei, was tüchtig musizirt
Was rüstig pfeift und streicht und tilirirt —
Versteht sich, nach wohlhergebrachter Schule,
Vom alten Meister Fa-Sol attestirt;
Nur da sind Kunstgelehrte nicht genirt,
Wo Kunst man haspelt von gewohnter Spule.
Herbei denn, wem der Meister attestirt,
Dafs er uns ordnungsmäfsig amüsirt!
Heran auch ihr, die ihr mit aufgeleimten
Angst-freud'gen Mienen, hochgeworfnen Beinen,
Wenn Wort und Sangesquell versieget, schwebt —
Dafs manchem jungen Barte 's Herz erbebt;
Heran, mit graden Linien, spitzen Ecken
Der Schönheit Wellenzug flink überbaut!
Herbei die alten Körbe, Kränze, Becken;
Nur immer neu das Alte aufgebraut!
Gefällt's nicht allen, ist man's doch gewohnt
Und der Ideenvorrath wird geschont;
Auch schliefsen Ordnungstrafen euch
Des Denkens und Empfindens Reich.

(Tänzer und Tänzerinnen verneigen sich sehr artig und sehr stumm.)

Schwarm südlicher Masken.

Oeffnen sich dorten
Lustiger Thorheit,
Ueppiger Freiheit
Goldene Pforten;
Wirbeln und fliegen
Wir auch, von Siegen
Glühend, herbei.

Fliehe von hinnen,
Schlummerverscheucher,
Freudezerstörer,
Aengstendes Sinnen!
Weisheit ist Thorheit,
Thorheit ist Weisheit!
Ist euch das neu?

Wollen's euch lehren,
Wollen mit Necken,
Lust in euch wecken;
Helft uns nur wehren
Grämelnder Thoren
Längst ausgegohren
Alt-Einerlei!

Herr Verjährung. (Eine mystische Person.)

Fremder Thorheit Spott,
Inländ'scher Weisheit Tod,
Ei, ei, ach, ach, o Noth!

Musikus.

Reich mir die Hand, Regisseur,
Komm — —
Bei 'nem Publikum, das Kunstliebe verspüret,
Fehlt auch ein gutes — —
's geht wahrlich nicht, Herr Redak** Regisseur wollt' ich sagen. Ich führe meinen Bogen in allen Applikaturen; aber Reime machen — ein Musikus darf ungereimt sprechen, das wissen Sie ja von Alters her und neulich hat's mir ein Philoseph bewiesen: je unwissender ein Musikus sei, desto besser. Ich wollte Ihnen nur sagen, dafs wir alle beisammen sind, das Publikum auch, dafs wir aber alle zusammengenommen noch nicht wissen, was es geben soll.

Regisseur. (Sehr laut.)

Grofse Opern, versteht sich, grofse Opern. (Heimlich.) Haben Sie nicht etwa hin und wieder gehört, was man so im Publikum erwartet?

Musikus.

Ja, was läfst sich eben vom Publikum in Pausch und Bogen sagen? Einige wollen Spon-

tini, das klänge doch so voll; andre Weber, man könnt's doch gleich nachsingen; der ist Gluckisch gesinnt, dem geht nichts über Mozart —

Regisseur.

Aber was wünscht man zu heute Abend? Was erwarten besonders die Fremden?

Musikus.

Auf der Parquetbarriere lag dieses Brief-fragment:

„wie gesagt, mehr wie 27 Thlr. kann ich „pro Wispel nicht zahlen. Kommen Sie „aber heut in die Oper; da können wir „es ruhig besprechen."

Die Loge Nro. 4. haben die von N **s, weil heute weder Thee noch Souper fällt. Geheimrath — aber was geht uns das Publikum an? Wir **Musiker** müssen wissen, was uns bevorsteht, damit man sich mit Kolophonium und Abendessen darnach richtet.

Regisseur.

Mein Freund, ich weiſs es selbst nicht. Aber lassen Sie uns in den Kunstwerkstätten nachsehen, was fertig geworden ist. (Sie gehen ab.)

Zweite Scene.

(Ein prächtiger, geschmackvoll ausgeschmückter Kunsttempel, mit reichen Vorhängen.)

Der Regisseur und der Musiker.

(Können nicht durchblicken und gehen ab.)

Dritte Scene.

(Ein mit Gemälden reichlich behangenes Zimmer.)

Die Vorigen und ein Tonmeister mit Gehülfen.

Der Meister. (Zu den Gehülfen.)

Hallo! Ihr dort! Hallo!
Ein Volkslied her! Landmädchen vor! —
Mein Reich um einen Jägerchor! —
Hieher ein Tremolo!

Regisseur.

Ist noch nicht fertig; kommt weiter.

(Sie gehen ab.)

Vierte Scene.

(Josti's fliegende Kommandite am Kanal.)

Die Vorigen. Ein andrer Tonmeister mit vielen Lehrburschen u. Gehülfen.

Meister.

Rühr' dich Bursche! Sind die Triolen fertig? Her mit dem Crescendo! — Teufel, schon die dritte Seite und noch kein Pizzikato, keine Pikkolflöten? Hieher damit!

Erster Lehrling.

Aber Meister, da ist ja Lieb' und Todesklage?

Meister.

Pah, was schadt's?

Erster Lehrling.

Ich meine nur, von wegen des Effekts und der Bedeutung.

Meister.

So ist die Pikkolflöte nicht spitz genug für Liebes-Dolchstoſs?

Erster Lehrling.

Aber's ist nicht groſs und Ihr sollt auf's groſse Theater!

Meister.

Na, meinetwegen! Schreib' die groſse Trommel hin.

Andre Gehülfen.

Meister, 's Crescendo ist verbraucht und 's will doch nicht reichen.

Meister.

Wiſst euch wieder nicht zu helfen, Ungeschickte? Da, den Figaro! Nehmt ein Stück davon!

Erster Lehrling.

Aber Meister, sie werden's merken!

Meister.

Nun, was mehr?

Erster Lehrling.

Ei nun — die bösen Zungen — Diebstahl —

Meister.

Dummer Schnack! Eroberung — Recht des Stärkern — wir, die wir mit Königen, wie mit unsers Gleichen umgehn — musikalisches Gleichgewicht von Europa —

Musikus.

Der sputet sich! Aber wie soll's gelernt werden?

Regisseur.

Sorgt nicht! Wir haben Genie's, die lernen nichts. Kommt nur zurück —

Musikus.

Aber dort seh' ich ja noch eine Werkstatt, kahl zwar —

Regisseur.

Kommt nur! Dort wird nichts gemacht. Der paſst. Wir aber wollen das Fest beginnen!

(Ende des Vorspiels.)

II.

Recensionen.

Sonate für das Pianoforte componirt etc. von L. v. Beethoven. Op. 109. Berlin bei A. M. Schlesinger. Pr. 1 Thlr.

Beethovens neueste Arbeiten für Klavier und Gesang beschäftigen jetzt sicherlich einen grofsen Theil seiner Verehrer so ganz im Stillen. Es ist nicht zu läugnen, dafs er immer mehr in sich hinein tritt, sich mithin immer mehr von der Aussenwelt und von dem entfernt, was nun eben andere Musikliebhaber beschäftigt und interessirt. Er schliefst nur seine Subjectivität auf und schreibt in seiner Begeisterung immer zu, ohne Rücksicht auf andere. Der einzige Gegenstand, den er liebend umfängt, scheint die Natur zu sein, die ewig ist, wie seine Arbeiten es sein werden. Es fragt sich, ob diese oft seltsamen Erzeugnisse seiner contemplativen Mufse ein Gewinn für die Kunst sind? Uns dünkt, ein recht eigentlicher. — Denn welcher von den lebenden Komponisten hat den Muth, sein Streben nach dem Beifalle der Menge abzuschütteln und für einen kleinen Kreis zu schreiben? Es wäre auch, genau betrachtet, keinem, der sich erst bekannt machen will, zu rathen, er möchte seinen Zweck nicht sogleich erreichen. Wir wollen hiermit keinesweges gewöhnlichen und unbedeutenden Kompositionen das Wort reden, sondern nur behaupten, dafs, neben der schätzbarsten Originalität, doch eine gewifse Akkommodation anfangs nothwendig ist. z. B. in der Form, von der auch Beethoven früher sich nicht ausschlofs. Jetzt ist er freilich Jedem als ein unerschöpflicher Genius bekannt; man wird es gewohnt, sich in ihn hinein zu studieren und das blinkende Metall aus seinen Schachten sich zu eigen zu machen. Dafs aber leider viele dazu weder innern Beruf, noch Geduld haben, lehrt die Erfahrung, denn: non cuivis homini contingit, adire Corinthum. Man hält sich bequemer an das, was Mode ist und andere Leute recht hübsch finden. Wenn aber Sterne, durch Feuerwerke erzeugt, die Sterne des Himmels auch auf eine kurze Zeit verdunkeln oder gar unbemerkbar machen, so werden jene doch verdampfen, und diese still auf ihren unwandelbaren Bahnen fortleuchten, dem Gedanken-Freunde Trost und Hoffnung zublinkend. Beethoven ist und bleibt (man mag nun noch so viele Zeit-Perioden in seinen Produktionen annehmen) immer derselbe. Dafs der jetzige Beethoven, der Mann, andere Empfindungen aussprechen müsse, als Beethoven der Jüngling, versteht sich von selbst. Die Blüthe wird zur Frucht; und eine Orangen-Blüthe wird nimmermehr eine Mispel treiben. Einige, wenn auch wenige, sagen dennoch: und wenn sich auch alle an dir ärgerten, so werde Ich dich doch nimmermehr verläugnen.

Gegenwärtige Sonate (aus E dur) will denn auch erst gekannt sein, ehe man sie aus innerm Antriebe oft wiederholen soll. Sie fängt präludirend an, wie man etwa erst die Harfe untersucht, ob sie auch stimmt. Ein Adagio, mit einer edlen, schmerzlichen, aber doch einigen Trost findenden Melodie unterbricht den Anfang, macht seltsame (beinahe convulsivische) Rückungen und spielt wieder in das erste Präludium hinüber, etwa als hätte dessen Figur dem Erfinder gefallen. Er führt sie interessant fort und greift das Thema des Adagio wieder auf, welches sich abermals tröstend in die Präludien-Form hinüber wiegt und damit sentimal schliefst. Recensent mufs aber gestehen, dafs er in diesem ganzen ersten Satze keine leitende Idee gefunden hat; sie müfste denn darin bestehen, dafs der erhabene Sänger sich durch Spiel (es ist in diesem Satze ein sehr angenehmes Klavierspiel) zerstreuen, dafs ihm das aber nicht recht gelingen wollte. Im ganzen Satze liegt auch in der That so etwas Verhaltenes und trotz der lieblichen Stellen, etwas Unbefriedigendes. Jetzt aber stürzt die eigentliche Empfindung hervor. Ein Prestissimo in E moll strömt klar und deutlich eine höchst aufgeregte Leidenschaft aus. Es bildet mit dem letzten Satze die eigentliche Sonate und ist auch in der Sonaten-Form hingeworfen. Schade, dafs dieser herrliche Satz so kurz

ist! (er hat noch nicht einmal 5 Seiten). Ehe man es sich versieht ist er verbraust und Recensent spielt ihn immer zwei und dreimal. — Der letzte Satz ist ein Andante (in gleichsam antikem, edlem Style) mit Variationen. Das Thema schliefst nach dem trostlosen Zwischensatze einen versöhnten Himmel auf, und die erste Variation träumt in ungestörtem Frieden weiter fort. Die zweite Variation ist rhapsodisch und frei gehalten, reich an vielen Schönheiten. Variation 3. (Allegro vivace) kräftig und keck, durchgängig im doppelten Kontrapunkte der Oktave. Variation 4, behandelt die beiden ersten Takte des Thema mit einer sich lieblich wiegenden Figur im 6/8 Takt, (tempo primo). Die schöne Stimmen-Führung erfreut sehr. Variation 5., Allegro non troppo, hat die beiden ersten Töne des Thema in halben Noten zu einer fugenähnlichen, strengen Arbeit benutzt und fällt ins einfache Thema hinein, welches der Alt singt. Nach den 4 ersten Takten wird das Thema mit reichen, brillanten und nicht leichten Figuren ausgestattet. Die ganze Variation ist wie eine grofse Kadenz der Sonate, (die in jeder Beziehung grofse Sonate heifsen könnte), anzusehn, in welcher der Meister seine grofse Gewandtheit, ein Thema zu variiren, beurkundet. Nachdem die Figuren im Basse, wie Meereswellen am Strande ausgetobt haben, scheint die Sonne des milden Andante scheidend noch einmal und belächelt ruhig und abendlich die Landschaft. —

Dafs diese Sonate Beethovens Verehrern viel Freude machen werde und in einer klassischen Sammlung von Klavierstücken nicht fehlen dürfe, brauchen wir kaum noch zu erwähnen.

Der Stich ist geschmackvoll, deutlich und korrekt, der Preis eben recht.

Grand Rondo brillant précédé d'une Introduction pour le Pianoforte, composé et dedié à son ami J. Moscheles; par F. Kalckbrenner. Oeuvre 60. Paris, chez Maurice Schlesinger. Prix 7 Fr. 50 Ct.

Herr Kalckbrenner ist bekanntlich einer der gröfsten jetzt lebenden Klavierspieler, und obwohl in London ansässig, ein geborner Berliner. Seine Kompositionen zeichnen sich nicht minder durch Kraft der Erfindung aus, als namentlich durch ein tiefes Eindringen in den Geist des Instruments, auf welchem er Virtuose ist. Einen neuen Beleg gewährt das vor uns liegende 60ste Werk, in welchem sich der Komponist so vollständig giebt, dafs wir ihn allein hieraus zu beurtheilen wagen würden.

Die Introduktion beginnt Adagio sostenuto in B dur imposant und glänzend, geht dann in ein geistvolles, nicht süfsliches Cantabile über, bei welchem die Sextenbegleitung der linken Hand die Melodie in anmuthvoller Würde unterstützt, und endet, nachdem hier und da sprühende Blitze aufflammten, in einer Kadenz von stürmenden Tonmassen, welche sich in den Septimenakkord auflösen. Hieran schliefst sich molto leggiere in derselben Tonart das Rondo an, dessen Thema so originell, so glänzend, so wunderkräftig und lieblich zugleich ist, dafs man der Schwierigkeiten ungeachtet, nothwendig weiterspielen mufs, um zu erfahren, wohin uns der Meister führen wird. Und das wird niemand gereuen. Nirgend läfst sich der Geist des Instruments, welches sich vorzüglich für glänzende Tonschöpfung eignet, verkennen. Ueberall ist der Komponist eigenthümlich; und wenn diefs weniger in der Harmonie, so doch in Entwickelung der Melodie und neuer Figuren. Reizend und glänzend zugleich sind in dem Solo am Schlusse des ersten Theils die Dezimenprünge der rechten Hand. Der zweite Theil beginnt mit einem Gegenthema, welches sich unverkennbar aus dem Hauptthema entwickelt. Ganz klar und ausgebildet tritt dann mit dem dritten Theile ein Fugato ein. Dem Ohr ist, damit es nicht durch brillante Läufe und Figuren gesättigt werde, hier und da ein sanfter Ruhepunkt gestattet, und das Hauptthema wird stets überraschend und neu nüancirt wiederholt. Die in dem Hauptthema bereits angedeuteten Triolen, schwingen sich nach der letzten Wiederholung glänzend hinauf und dann wieder hinab, wo sie sich in einen wilden Wirbel versenken und das Ganze endigen.

Es ist diefs Rondo zwar sehr schwer, aber doch, bei einiger Anstrengung, spielbar und gewifs höchst belohnend.

Im Uebrigen hat der Komponist eine Orchester-Begleitung dazu geschrieben, was zwar nicht aus dem Titelblatte, wohl aber aus der Anweisung einzelner Instrumente im Rondo selbst hervorgeht. Da uns die Orchesterstimmen fehlten, so sind wir nicht im Stande gewesen, über den Effect der Begleitung ein Urtheil zu fällen, doch läfst sich aus der im Werke enthaltenen Andeutungen über Instrumentirung urtheilen, dafs sie zweckmäfsig und wirksam sein müssen, was auch bei dem anerkannten Werth der übrigen Orchesterwerke des Komponisten nicht bezweifelt werden kann.

Die äufsere Ausstattung ist ebenfalls glänzend, und da das Rondo 23 Folioseiten füllt, erscheint, nach dem oben Gesagten, der auf 5 Fr. 50 Ct. festgestellte Preis, nicht zu hoch.

N. G.

III.

Korrespondenz.

Kassel, im Januar 1824.

Unser Hoftheater, welches auch in Hinsicht der Oper seinen Platz unter den vorzüglicheren Bühnen Deutschlands fortwährend behauptet, begann das neue Jahr mit der Aufführung einer für uns neuen Oper in 3 Akten: Valentine von Mailand, nach der französischen Dichtung des Bouilly für die deutsche Bühne bearbeitet von Georg Döring. Musik von Mehnl. Dieses neueste Werk des berühmten Komponisten war leider auch sein letztes. Mehul starb zu früh für die Kunst — in seinem 54sten Lebens-Jahre, als er die Oper Valentine kaum vollendet hatte, sein Neffe und Schüler Daussoigne legte noch die letzte Hand ans Werk, indem er einige nur im Entwurf vorhandene Musikstücke der Oper instrumentirte. Nach Pariser Nachrichten ist die Oper dort bei der ersten Aufführung von den zahlreichen Verehrern des Komponisten mit aufserordentlichem Enthusiasmus aufgenommen worden. Auch die darstellenden Künstler suchten das Andenken des würdigen Meisters auf eine sinnige Weise zu ehren, indem sie in der Schlufsscene die bekränzte Büste desselben auf die Bühne trugen *). — Das schöne Werk verdient aber auch in Deutschland allgemein bekannt zu werden und wird — bei seinem Reichthum schöner, ausprechender Melodien und dem Vorzug einer recht gefälligen, ziemlich lebhaften Handlung — wohl überall, auch bei dem nicht musikalischen Publiko, Beifall finden. — Wir wollen versuchen, denjenigen Lesern dieses Blatts, welchen die Oper noch unbekannt blieb, eine gedrängte Uebersicht ihres Inhalts zu geben und sie auf die — unserer Ansicht nach — vorzüglichsten Schönheiten der Komposition vorläufig aufmerksam zu machen.

Erster Akt.

Galeazzo Visconti, Herzog von Mailand, verbündet mit denen von Florenz und Ferrara, bekriegt — gegen das Ende des 14ten Jahrhunderts — die vereinigten Franzosen und Helvetier, welche vom Konnetable Klisson und von dem französischen Prinzen Ludwig befehliget werden. — Die eigentliche Handlung der Oper beginnt in der hohen Veste Kortosa, am Tessino, wo Valentine, Galeazzis Tochter, nebst ihren Dienerinnen und ihrem Vetter Urban von einer offnen Säulenhalle einem im Thale stattfindenden Treffen erwartungsvoll zusiehet. — Sie vertrauet ihrem Vetter, dafs sie den Prinzen Ludwig heimlich liebe, ohne zu wissen, ob sie wieder geliebt werde. — Laurenzia, eine heilkundige Bäuerin und Valentinens Almosen-Spenderin kommt, um neue Gaben zu erbitten und erzählt, wie sie jüngst im Walde einen hülflosen verwundeten Ritter gefunden und seine Wunden geheilt habe. — Die Herzöge haben während dem das Treffen verloren und kehren voll Unmuth in die Veste zurück. Da erscheint plötzlich vor ihnen — allein und auf ihren Edelmuth vertrauend — der Sieger Ludwig und bietet

---

*) Wird der Illusion sehr förderlich gewesen sein. O ihr geistreichen Franzosen und ihr über alles gebildeten Pariser! A. d. R

grofsmüthig einen Waffenstillstand an, um in einer Zusammenkunft am Denkmale Belisars gemeinschaftlich den Frieden zu berathen.

Zweiter Akt.

(Gegend bei Belisars Denkmal. Daneben Laurenzias Hütte. Im fernen Hintergrunde das französische Lager.) Ludwig, welcher mit seinem Vertrauten Messire Albert (einem französischen Arzte) dem Heere vorangeeilt, findet Laurenzia vor ihrer Hütte. — Diese erkennt in Ludwig den von ihr geheilten Ritter und erfährt jetzt dessen Stand und Namen. — Valentine, als Bäuerin verkleidet, kommt in Urbans Begleitung, um heimlich aus Laurenzias Hütte der Friedenshandlung zuzusehen und entdeckt zufällig Ludwigs Gegenliebe, indem derselbe seinem Freunde Albert laut seine Neigung bekennt und Valentinens Namen in Belisars Denkmal eingräbt. — Unter kriegerischer Musik nahen Heeresabtheilungen der Italiener und Franzosen. Die Heerführer versammeln sich am Denkmale und schliefsen Frieden. — Ludwig erhält von Galeazzo die Erlaubnifs, Valentinen die Friedensbothschaft selbst zu überbringen, wird aber auf dem Wege nach Kortosa von einem Meuchelmörder durch einen Büchsenschufs verwundet. Die erbitterten Franzosen hegen Verdacht, dafs Galeazzo den (entflohenen) Mörder gedungen habe, schreien über Verrath und schwören, nach Verlauf der Waffenruhe die That blutig zu rächen.

Dritter Akt.

(Ruinen eines Tempels, in deren Nähe Ludwig verwundet worden. Ludwig liegt schlummernd auf einem Feldbett, unter einem, von Fahnen erbaueten Zelte. Im Hintergrunde französische Wachen. Klisson und Albert beobachten den Kranken.) Ein Haufen alter Krieger — vom Heere abgesandt — forscht nach Ludwigs Befinden und erhält die Erlaubnifs, ihn zu sehen. — Klisson erfährt durch ein Schreiben, dafs der — wegen einer Verrätherei bisher gefangen gehaltene — Herzog von Burgund (Ludwigs Todfeind) entflohen sei und geht, Vorsichtsmafsregeln anzuordnen. — Laurenzia und die für ihre Nichte geltende Valentine nähern sich voll Theilnahme dem Lager Ludwigs. — Albert sagt ihnen, dafs der peinigende Gedanke, von Galeazzo verrathen zu sein, des Kranken Heilung verzögere. — Ludwig erwacht und Valentine verbirgt sich schnell im Hintergrunde. — Laurenzia versichert dem Prinzen, dafs Galeazzo unschuldig sei und überreicht ihm ein Schreiben Valentinens, welches dieselbe Betheurung enthält und zugleich den Prinzen ihre Liebe errathen läfst. — Ludwig sieht seine heifsesten Wünsche erfüllt, fühlt sich wunderbar gestärkt und erhebt sich vom Lager, um Valentinens Schreiben zu beantworten. — Da kommen Albert und Klisson mit Rittern, Kriegern und Landleuten und sehen mit freudigem Erstaunen die plötzliche Genesung des Prinzen. — Auch Galeazzo dringt durch den Volkshaufen zu Ludwig hin, um von dem schimpflichen Verdachte sich zu reinigen. Die Franzosen sind entrüstet über diese Verwegenheit. — Nun kann Valentine sich nicht länger zurückhalten, eilt an ihres Vaters Seite und betheuert laut dessen Unschuld. — Ludwig selbst beruhiget die Krieger. — Ein Bote bringt die Nachricht, der Meuchelmörder sei gefangen und habe ausgesagt, dafs er vom Herzoge von Burgund gedungen worden. — Aller Verdacht gegen Galeazzo ist verschwunden. Ludwig wirbt um Valentinens Hand und freudig segnet Galeazzo ihren Bund.

* * *

Gehn wir nun zu der Musik über. — Schon die Ouvertüre und die mit derselben ein Ganzes bildende Introduktion (Nro. 1.) gehören zu den effektvollsten Musikstücken der Oper. Nach einem ernsten Andante deutet ein feuriges Allegro in kräftigen Figuren der Saiteninstrumente und überraschenden Modulationen auf das obenerwähnte Treffen hin. — In der Introduktion beklagt Valentine mit dem Frauen-Chor die Schrecken des Kriegs, Urban aber zürnt auf sein Geschick, welches ihn vom Kampfplatz entfernt hält. Darauf erkennt Valentine unter den Streitenden ihren Vater und den von ihr geliebten Prinzen; mit Angst blickt sie hinab und ihr getheiltes Herz weifs

nicht, welchem von beiden es den Sieg wünschen soll. — Ihr Vater scheint zu siegen, die Franzosen ziehen sich zurück und beide Heere entschwinden Valentinens Blicken. Ein fröhlicher Chor der Frauen folgt und ein gemeinschaftliches — auf das wiederkehrende Andante der Ouverture gebautes — Gebet um Frieden beschliefst die Introduktion. — Der Leser wird bemerken, welch eine Masse verschiedener Empfindungen der Komponist in diesem Musikstücke auszudrücken hatte, und die schwere Aufgabe konnte nicht schöner gelöfst werden. —

No. 2. ist eine schöne Arie Valentinens, das Geständnifs ihrer Liebe, und No. 3 ein liebliches Terzett, in welchem Laurenzia Valentinen und Urban jenen Vorfall im Walde erzählt. — Nro. 4 ein herrliches Rezitativ, voll Feuer und Leben, — in welchem die Herzöge den Verlust des Treffens verkünden, — beurkundet, welch eine lebhafte Fantasie den würdigen Komponisten noch im vorgerückten Alter beseelte. — In Nro. 5, dem schön gearbeiteten Finale des 1sten Akts, bietet Ludwig den Waffenstillstand. Valentine beschwört in herrlichen, ausdrucksvollen Melodien ihren Vater, das Anerbieten anzunehmen. Die Herzöge von Florenz und Ferrara aber und die Ritter wollen nur Krieg. Doch Galeazzo wird endlich von seiner Tochter Bitten überwunden und der Chor preiset sie als rettenden Engel. —

(Der Schlufs folgt.)

Berlin.

Der Königlichen General-Musik-Direktion verdanken wir in dem, von derselben am 19. Januar veranstalteten Konzerte den Hochgenufs der mit der höchsten Präzision ausgeführten herrlichen Sinfonia eroica von Beethoven. Das sehr wenig zahlreiche, aber gewifs durchgängig kunstsinnige Publikum nahm die seltene Gabe mit dem gröfsten Danke auf, der sich gegen den Schöpfer dieser Harmonien wie gegen die mit wahrhafter Begeisterung fortstürmende K. Kapelle besonders bei dem höchst genialen, mit der Melodie: „Was ich des Tags mit der Leyer verdien'" originell durchwebten Scherzo oder Rondo wiederholentlich durch den lautesten Beifall zu erkennen gab.

Herr Mazas bewährte nach langer Zeit vom Neuen seine grofse Virtuosität auf der Violine durch Fülle des Tones, Zartheit und glückliche Besiegung sehr bedeutender Schwierigkeiten; auch gab er mehre Musikstücke seiner Komposition, die er theils allein, theils unter Mitwirkung des Herrn Moeser — der diefsmal auf der Bratsche exzellirte — theils durch die Dem. Eunicke und Reinwald, Herrn Devrient jun. und einen Theil des Königl. Theater-Chors unterstützt, zum Besten gab, neue Beweise seines Geschmackes und seiner Schöpfungskraft.

Madame Milder erfreute durch den kräftig und einfach gehaltenen Vortrag des Schweizergrufses, für den das Publikum sich mehr der gefeierten Sängerin, als der Komposition wegen, ein für allemal interessirt zu haben scheint. B.

Berlin, den 22. Januar.

Konzert der Madame Schulz.

Es ist wahr, mit freudigem Herzen bekenne auch ich es, Ihr gebührt der Preis! Das ist die alte Kraft und Fülle der Stimme, wie sie mich vor meiner Abreise vor zwei Jahren so oft in Feuer und Flammen setzte, das die alte Energie und Ausdauer, die selbst die Prüfung einer Olympienparthie siegreich bestehen mufs, der Metallklang in Höhe und Tiefe, verschwistert mit Ernst und Würde, das ein zartes aus dem innersten Herzen aufhauchendes Piano, das ein kräftig ermuthigendes Forte, Alles wie sonst, aber viel lieblicher und würdevoller noch, und, was erst jetzt, — nachdem allmählig die Zauberklänge in meinem Ohre verhallen, und ich wieder mir angehöre — meine ganze Bewunderung erregt, frei von der einzigen Angewöhnung, die man früher — hätte man Etwas entbehren mögen, am liebsten vermifst hätte, frei von dem etwas zu hörbaren tiefen Aufathmen.

Mit dem letzten Tone der Olympia-Ouvertüre war diese sonst hochbegeisternde Musik vergessen, denn die nächsten Töne zu einer Scene und Arie aus Idomeneus von Mozart gehörten Ihr. Herrn Moesers gewifs treffliche obligate Begleitung wurde überhört, und wenn auch der überaus zarte Vortrag eines Adagio und schwierigen wiewohl sehr gefälligen Rondo für Violoncell von der Komposition des Spielers alle Gemüther kurze Zeit Herrn Max Bohrer entgegen zog, so würde doch selbst in der Scene aus Aurelian in Palmyra von Rossini die Konzertgeberin neben der trefflichen Milder — deren Leistungen volle Anerkennung verdienen — alle Gemüther gefesselt haben, wenn es Herrn K. M. Moeser gelungen wäre, von der Gefälligkeit des Orchesters die richtigen Tempi zu erhalten, und wenn nicht sogar die Fagotts mehrmals und später die Sopranchöre — welche sich die Freiheit nahmen, mehre Takte theils zu pausiren theils zu variiren, eine recht fatale Zerstreuung in die Feier gebracht hätte.

Im zweiten Theile erwähne ich blos eines von Madame Milder aus voller Brust hervorgesungenen ansprechenden Liedes von Kreuzer, schweige dann nicht nur von Moesers — diefsmal übrigens viel weniger als im Fischerschen Konzerte gelungen exekutirten Variationen auf vier russische Volkslieder, sondern auch von einem Rossinischen Terzette in welchem Mad. Milder und Herr Stümer Lobenswerthes leisteten und sage Ihnen nur, dafs die unübertroffene Leichtigkeit, mit welcher Sie alle, ja alle Schwierigkeiten neuer, von Herrn Moeser auf das Tyroler Lied: „Wenn ich des Morgens in der Früh aufsteh!“ komponirter Variationen (die jede Kunstfertigkeit vielleicht in einem noch höheren Grade, als die bekannten Rhodeschen Variationen in Anspruch nehmen), überaus glücklish besiegte und die innige Freundlichkeit, mit der die Siegerin die ihr von allen Seiten gereichten Lorbeern hinnahm, mich, und, wenn ich behaupten darf, die ganze Versammlung mit hohem Entzücken erfüllt hat.

Eine solche Ausbildung herrlichen Talentes verdient die höchste Achtung, eine solche Künstlerin, die, selbst geehrte Meisterin, sich dennoch stets als Jüngerin ihrer erhabenen Göttin bekennt, und von dieser zu ihrer liebsten Freundin erkoren wird, steht Allen, welche die Weihe im Gebiete der Himmlischen erstreben, als einzig würdiges Musterbild vor.

Berlin, den 28. Januar.

Zum Besten der in Züllichau Abgebrannten gab das Musikchor des Kaiser Franz Grenadier-Regimentes, unterstützt von sämmtlichen Militairsängern, unter der Leitung des verdienten Chordirektors Herrn Leidel und des Staabshoboisten Herrn Neidhard Konzert.

Ref. hat früher oft die Musik der französischen Kaiser-Garden und die in manchem Betracht noch vorzüglichere der ci-devant westfälischen Garden gehört. Allein beide halten den Vergleich mit der preufsischen in ihrem jetzigen Zustande nicht aus. Eine Fülle der Besetzung, wie sie für die musikalische Stimme einer Heldenschaar sich ziemet, eine höchst zweckmäfsige Anordnung, ein reiches und vorzügliches Repertoir, eine bedeutende Anzahl durch Geschicklichkeit und Eifer ausgezeichneter Individuen, aus deren Mitte oft ausgezeichnete Virtuosen hervorgehen, z. B. vor einiger Zeit der jetzige Kammermusikus Krause, ein Trompetenbläser, wie jetzt sehr selten gefunden werden, alles dies sind Mittel, welche die Liberalität unsers Heldenthum nnd Tonkunst liebenden Königs versammelt und angeregt hat.

Nicht zu verkennen ist aber auch der grofse geistige Einflufs, den Spontini's Nähe und Schaffen auf die Militairmusik gewonnen hat. Wer hat Heldenthum, Krieg und Triumph so frisch und herrlich gesungen, wie er? Ist nicht seine Olympia Ein Heldengesang, Ein fortströmender Triumphzug?

Ein jugendlicher Anklang solcher Weise wehte uns auch aus der Pelagio-Ouvertüre, die dieses Konzert eröffnete, entgegen. Ausserdem verdient Herrn Leonhards Klarinettenspiel Lob, Herrn Belkes Vortrag auf dem chromatischen Tenorhorn grofse Anerkennung. Die Chorsänger zeigten, wie das Orchester, grofse Präcision.

Ueber das Braunsche Konzert nächstens.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Extrablatt
zu No. 5.
der Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung.

Den 7. Februar 1824.

Anzeige.

Wir vernehmen, daſs für die während des Karnevals festgesetzten Operntage, Montag und Freitag, aus folgenden Opern
von Gluck: Alceste (ist bereits am 2. Febr. gegeb.)
Armida,
Orpheus,
Iphigenia in Aulis,
Iphigenia in Tauris,
von Spontini: die Vestalin,
Kortez,
Olimpia,
Nurmahal,
von Mozart: Titus,
von Sacchini: Oedip,
von Katel: die Bajaderen, (ist bereits am 6. Februar gegeben.)
von Klein: Dido,
von Kreuzer: Libussa,
von Poissl (?): Athalia,
von Rossini: Elisabeth (hier noch nicht aufgeführt)
die Auswahl getroffen werden soll.

III.
Korrespondenz.

Berlin, den 28. Januar.

Herr Kammermusikus Braun bewährte sich in dem von ihm gegebenen Konzerte, durch sichern Ansatz, schönen Ton und Vortrag, so wie durch bedeutende Fertigkeit als einen der ersten Oboebläser unserer Zeit, gab auch eine feurige Ouvertüre von seiner Komposition zum Besten. Der Gesang der bisherigen Churfürstlich Hessischen Hofsängerin, Dem. Katharina Braun und unserer Altistin, Madame Thürschmidt, fand lebhaften Beifall.

Ehre und Dank gebühret Herrn Braun, daſs er uns eine Symphonie (G moll von Mozart) und zwar vollständig und ohne Unterbrechung gab — denn wie selten geschieht das hier!

Ob übrigens ein Konzert nicht füglicher mit einer Ouvertüre, während der das Publikum sich musikalisch zusammen nimmt, begonnen und die Symphonie abgesondert als zweiter oder dritter Theil gegeben wird, fragen wir.

Ueber Gluck und seine Alceste.

Mit Alceste von Gluck begannen am 2ten Februar die Karnevals-Opern, unter denen, wie wir oben gelesen, mehrere desselben Meisters zu erwarten stehen. Gluck hat, wenigstens in seinem deutschen Vaterlande, keine treuern Verehrer, als das musikalische Publikum von Berlin. Anderswo mag vom gewaltigen Kothurn eine zu starke Dröhnung gefürchtet werden;*) überall aber wird Gluck die wahren Musikfreunde für sich gewonnen, an sich gefesselt haben. Deſshalb wird eine die gewöhnlichen Gränzen der Korrespondenz überschreitende Bericht-Erstattung über die begonnene Aufführung seiner Opern hoffentlich hier und auswärts nicht unwillkommen sein.

Wer auch nicht tiefer auf die Natur der Tonkunst eingegangen ist, muſs doch sogleich wahrnehmen, daſs in Gluckscher Musik eine ganz abweichende Tendenz von der, aller jetzt bekannten Komponisten (seine Nachahmer natürlich ausgenommen) sich offenbaret. Wir

*) Ehrenvolle Ausnahme machen unter andern Leipzig und Weimar, die, mit geringern Kräften, doch den gröſsten Städten nacheifern.

dürfen unerörtert lassen, wie weit Gluck als ein Geistesverwandter und Nachfolger Lülli's angesehen werden könnte und müfste; denn Lülli's Opern sind längst von den Bühnen verschwunden und nur das Lebende wollen wir hier beachten *). Hier gilt es die Frage: worin besteht das Eigenthümliche Gluckscher Musik?

Wenn wir uns auch darauf einlassen wollten, Akkorde, Modulationen, Melodieen und dergleichen zu zählen und zu messen, so würde doch auf diesem nun endlich sattsam befahrnen Wege die Untersuchung nicht gefördert. Alle jene Sachen, die man oft und lange genug als den eigentlichen Kern der Musik angesehen hat, bei denen so viele musikalische Erörterungen stehen bleiben, sind ja nur Ausdrucksmittel. Nicht sie, sondern das, was durch sie ausgedrückt wird, sind wesentlich. Es ist Zeit, von jener, die Kunst zum Handwerke herabwürdigenden Ansichtweise abzugehen, die vorauszusetzen scheint, dafs der Komponist nur Melodien und Harmonien drechsle (oder auch ertappe) und die den den Gröfsten nennt, welcher die meisten zu Markte bringt. Nichts ist für einen einigermafsen unterrichteten und routinirten Musiker leichter, als Melodieen zu fabriziren und Akkorde an einander zu leimen. Der wahre Künstler ist zu diesem bedeutungslosen Treiben nicht veranlafst. In ihm bildet der Gedanke sich seinen Ausdruck, wie die Seele sich den Körper baut. Die Gesammtheit seiner Schöpfungen ist das Abbild seines Geistes und jedes Einzelne seiner Werke wird erst ganz verständlich, wenn wir aus allen den Charakter und geistigen Standpunkt des Künstlers erfafst haben.

Auch wollen wir, da von Opern die Rede ist, uns nicht verleiten lassen, Gedicht und Musik zu trennen. Es ist keinesweges der Zufall, welcher Sujets und Gedichte unter den Komponisten austheilt. Nicht aus Paradoxie, sondern aus voller Ueberzeugung müssen wir behaupten, dafs, genau angesehen, wir keinen Fall finden, wo ein Komponist ein, seiner Eigenthümlichkeit fremdes Gedicht bearbeitet hätte. Gewöhnlich bildet sich der Komponist seinen Dichter — bisweilen dieser jenen; und will man diese Behauptung nicht als allgemein zutreffend gelten lassen, so wird man doch gestehen müssen, dafs jeder Komponist dem Gedichte die, ihm entsprechendste Seite abgewinnt. Der Komponist giebt, genau zu reden; nicht den Dichter, sondern seine eigne Auffassung vom Gedichte. Es soll uns daher wenig kümmern, was Quinault und die andern Dichter Gluckischer Opern gemacht haben. Indem Gluck sie komponirte, wurde er für uns der Dichter. Indem wir ihn aber als solchen ansehen, dürfen wir keinen Theil der Oper übergehen, am wenigsten das Gedicht, in welchem zuerst der Plan und die Idee des Ganzen festgehalten ward.

Die Völker von Italien, auf klassischem Boden, stolz auf klassische Abkunft, von den unvergänglichen Denkmalen und Bildern ihrer Ahnen umgeben, sahen die Geschichte ihrer ruhmwürdigen Vorzeit als das einzig würdige Element für die grofse Oper an. Römische und griechische Fabel verfehlte nie, das Interesse an sich zu fesseln; Dichter und Komponisten durften denselben Gegenstand unbedenklich von neuem auf die Bühne zurückführen. Dido, Alceste, Olimpia, Titus und viele andre Fabeln wurden für Komponisten und Theaterunternehmer stehende Artikel. — Gleichen Erfolg hatten Fabeln (Armida und andere) aus den grofsen Nationalgedichten des Tasso und Ariost. Von Italien aus wurde Musik überhaupt, wurden grofse Opern und jene Sujets über Frankreich und Deutschland verbreitet. Die Würde des Gegenstandes, durch die Entfernung der Zeit noch gehoben, verbreitete schon an sich einen poetischen Glanz, bedingte eine Grofsartigkeit in der Behandlung, erhob oft Dichter und Komponisten über ihre gewöhnlichen Leistungen, verdeckte auch wohl in dieser Gestaltung und stoffartig wirkend, manchen Fehler, manche Leere der Bearbeitung.

Betrachtet man die Behandlung jener Su-

*) An einem andern Orte kommen wir wol auf das hier Ausgeschlossene.

jets schärfer, so ist nicht zu verkennen, daſs man im Ganzen nur die Maske des Alterthumes dem modernen Menschen vorhielt. Die Ansicht- und Gefühlweise, das ganze geistige Getriebe der neuern Zeit erschien unter der (freilich malerischern und groſsartigern) römischen oder griechischen Drapperie, oder wenigstens im Prunke des Orients, im Harnischglanze des Mittelalters. Herrliches wurde geleistet — aber es lag eine groſse Unwahrheit zum Grunde und dies ist vielleicht eine Haupt-Ursache des zeitigen Falles so vieler reichbegabten Kunstwerke. Je näher man den Geist des Alterthums und den der eigenen Zeit kennen lernte, desto unzulänglicher wurde jene Auffassungsweise. Die groſsen Opern Reichardts und Righini's, aus jener Tendenz hervorgegangen, wurden von ihren Schöpfern überlebt.

In diesem Treiben stand Gluck auf und stellte uns das wahre Alterthum, nicht seine leere Maske, vor. Seine Ansichtweise, wie sie sich in seinen Kunstwerken darlegt, gehört durchaus dem alten Griechenland an. Ihm ist das Göttliche vom Menschen geschieden, wie der Mensch von der Natur. Die Triebräder der Begebenheiten liegen ihm ausser dem Menschen — und nicht in einem einheitsvollen höhern Wesen, sondern in den Händen verschiedener, einander oft widersprechender Gewalten. Admet soll sterben und Alceste sich opfern, weil ein Gott es will. Nicht Alcestens Hand oder Gebot vollzieht das Opfer, nicht irgend ein inneres Motiv hindert Admet, den Tod mit ihr zu theilen. Die Todesgötter vollbringen beides; und da Rettung kommen soll, so ist es wieder nicht irgend ein eigenes Vermögen, sondern die äuſsere Kraft des Herkules, der, den Göttern des Todes zum Hohn, die Rettung vollbringt. Des göttlichen Willens und des freien Handelns beraubt, steht der beschränkte Mensch gebeugt, leidend, ehrfurchtsvoll vor dem übermächtigen Walten der Gottheiten, berathen, geleitet, verworfen und beschützt von der einen oder der andern. So verbreitet sich eine Lähmung über die ganze Begebenheit. Trauer oder Freude, wie das Loos nun fällt, Hoffen und Bangen, Klage und Dank, unterwürfiges Opfer, um eine blinde Uebermacht zu versöhnen — nirgends Wille und freie That. Um alles zusammen zu fassen: die Ansichtweise des Kindesalters menschlicher Erkenntniſs.

Diese Tendenz muſs, wo sie nur vorwaltet (am stärksten ist es in Alceste der Fall) unbefriedigend wirken, zumal wenn die Darstellung nicht darauf berechnet wird, jene Blöſsen der Grundidee zu verdecken. Wir können an diese Schaar von Todesgöttern, an diesen prahlerischen Herkules, an diesen Apollo, der nur um der schönen Wolken willen (wären sie noch schön!) hernieder zu schweben scheint, nicht glauben; sie erscheinen uns als Maschinen, um der gelähmten Begebenheit fortzuhelfen. Und findet der Dichter uns willig, an seine Götter, an vereinzelte übermächtige Gewalten zu glauben, lesen wir im Homer mit Begeisterung den Kampf der Götter um Troja, so ist es, weil der Dichter unserer Phantasie Freiheit und Anregung giebt, das Uebermenschliche auch in übermenschlicher Gestalt, Gröſse, Schönheit und Macht zu denken. Die Erscheinung auf der Bühne ist zu fest, bestimmt, körperlich. Sie lähmt und fesselt unsere Einbildungskraft; die Vergleichung der Menschen und daneben der — übermenschlichen Wesen von gleicher (oder gar mindrer) Gröſse, gleicher Schönheit oder Unschönheit, gleicher Stimme, drängt sich uns zu störend auf. Die niedrige Weise der Erscheinung entspricht der unwürdigen Handlungsweise. Gottheiten, die einem Kranken nur Genesung schenken, wenn ein anderer für ihn sich opfern will, Todesgewalten, die vor einer Keule entweichen, können weder Liebe noch Furcht in uns erwecken.

Vielleicht ist eine Betrachtung dieser Art einem Theile der Operndichter unb Komponisten fern. Aber man entzieht sich ihr nicht ungestraft. Was der Ueberlegung gebrach, geht auch nachher dem Erfolge ab. Wir vor der Bühne wollen uns gern täuschen lassen; aber die Täuschung darf nicht zu ungeschickt

angelegt werden. Selbst in Glucks Opern würde der nachtheilige Einfluſs merklicher sein, wenn das, was er, vom Obigen abgesehen, giebt, nicht so überaus herrlich wäre. Zu dieser gröſsern und schönern Hälfte wenden wir uns nun und wollen das Vorwalten jener Tendenz, die wir oben Gluck zugeschrieben haben, im Sinne seiner Darstellungen, in der Gestaltung und Anwendung der musikalischen Elemente nachzuweisen suchen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Paris, den 16. Januar 1824.

Nach 337 Vorstellungen der Vestalin auf dem hiesigen, nach 864 Vorstellungen auf den Provinzialtheatern, haben wir dieses Meisterwerk heute in der Academie royale de musique abermals gehört. — Wäre es nicht geschmacklos, seine Ansicht durch Vergleiche aus dem Gebiet einer fremden Kunst darzulegen, so könnte man Spontini: un génie d'ordre composite *) nennen.

Er hält die Mitte zwischen der französischen Schule, welche hauptsächlich richtigen und genauen Ausdruck verlangt, und der italischen, welche vor allem gefallen will und welche sich genügend ist, wenn sie nur die Herzen gewinnt. Bei der gegenwärtigen nachdenklichen Lage der Tonkunst dienen die Partituren dieses Meisters jenen Schulen (von denen die eine beginnt, die andere schlieſst) als verbindender Ring. Sie zeigen neben dem Glanze und der Lebendigkeit, die Rossini eingeführt hat **), eine Ueberlegenheit im Ausdrucke der Leidenschaft, eine so vollkommene Kenntniſs der Bühne, daſs ihm eine der vornehmsten Stellen unter den Meistern der Schule gebührt, welche jetzt ihren alten Ruhm zurückfordert. So ist die Vestalin eine herrliche Schöpfung musikalischen Genie's, welche bei allen Veränderungen in der Kunst sich hoch erhalten wird.

Selten ist sie mit besserm Erfolg dargestellt worden, als heute. Was die Academie vermag, was das Publikum von diesem Theater erwarten darf, hat sich heute gezeigt. Demoiselle Quiney erfüllt die Hoffnungen, welche sie erregt hat. Ihre Darstellung der Oberpriesterin ist edel, ihre Stimme zeigt Schönheit, Frische, Weichheit, Leichtigkeit und groſsen Umfang; nur bisweilen wäre eine kunstmäſsigere Anwendung (?) zu wünschen. Möchte sie sich nur mancher nicht geschmackvollen Verzierung enthalten! Auch Madame Dabadie hat mit Reinheit und Ausdruck gesungen; die Herren Nourrit und Dérivis haben ebenfalls Lobenswerthes geleistet.

*) Ich wüſste nicht, was in dem Vergleiche mit einer so nahe verwandten Sache, als eine Kunst der andern ist, geschmackloses liegen könnte. Bedenklicher ist schon der Vergleich eines Künstlers mit einem Kunst-Styl. Denn wenn wir das obige, unübersetzt gelassene Gleichniſs recht verstehen, so ist es aus der Baukunst genommen, in der bisweilen verschiedene Säulenordnungen (man sehe Herrn Adlers Haus unter den Linden) bisweilen verschiedene Style, z. B. der gothische und moderne verbunden werden.

**) Ich dächte, Spontini und seine glänzende Weise wäre älter, als Rossini. Wie soll denn nun dieser jene eingeführt (mis à la mode) haben?

Bekanntmachung des Redakteurs.

Es sind mir von Buchhandlungen Recensionen ihrer Verlagsartikel, ohne letztere zugesendet worden. Nach einem unabänderlichen Grundsatze kann ich keine Recension zulassen, ohne das beurtheilte Werk selbst kennen gelernt zu haben. Nur bei den willkommenen Einsendungen derjenigen Herrn Mitarbeiter, die ich ausdrücklich um Einsendung von Recensionen ersucht habe, findet eine Ausnahme statt. Da nun keine Buchhandlung billiger Weise erwarten kann, daſs der Redakteur oder Herausgeber ihre Artikel aus die Möglichkeit, daſs sie zur Recension geeignet seien, ankaufe, so mag es nicht befremden, wenn Mittheilungen obiger Weise erfolglos bleiben.

Jeder Verfasser und jede Verlagshandlung die kritische Anzeige ihrer Werke wünschen, können sie nur auf Einsendung eines Exemplars gewärtigen, welches zurückgegeben wird wenn ein Werk als nicht geeignet zur Recension angesehen werden müſste.

Hierzu eine Musikbeilage, worüber nächstens.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11. Februar — Nro. 6. — 1824.

Die Karnevals-Abentheuer, oder Pantalon nebst den Seinigen in Deutschland. Ein Drama nach dem Leben in mehren Scenen. Von dem Verfasser verschiedener unbekannter Werke.

Erste Scene.

Die Bühne stellt das Innere eines Schauspielhauses dar. In dem Augenblicke, wo der Vorhang aufrauscht, öffnet sich über dem auf der Bühne dargestellten Parterre die Pforte des Kronleuchters zur Hälfte, so dafs einiges Dämmerlicht herabscheint, bei dem man verschiedene Instrumente, die im Orchester (in dem auf der Bühne) in ihren Kasten stehn und einige ungeordnete Dekorationsstücke auf der Bühne (gleichfalls auf der Bühne) entdeckt.

Bafsgeige.

Gott sei Dank, es wird etwas hell; nun wird doch die Oper bald angehn. Hier in der Stille und Finsternifs kommt man sonst um vor langer Weile: und nicht einmal nach der Uhr kann man sehn, so dunkel ist es. Liebste Klarinette hätten Sie wohl die Güte, da Sie doch so hübsch hoch hinaufsteigen können, einmal oben nach der Uhr über dem Proscenium zu sehn? Aus meiner Grundtiefe ist mir's unmöglich, so weit etwas zu erkennen.

Klarinette.

Mit Vergnügen. So viel ich erkennen kann, ist es in drei Takten *) halb fünf, Herr Geheimer Kontrabafs.

Kontrabafs.

Ich danke Ihnen. Nun wird mein Leiden bald angehn!

Violine.

Wie so? Sie brummen doch auch immer! Ich bin zufrieden mit meinem Loos.

*) In der musikalischen Welt theilt man die Zeit nicht nach Minuten, Sekunden, sondern nach Takten, ein freilich nicht bestimmt ausgedrücktes Maafs, dem wir es indessen auch zu verdanken haben, dafs die Gemüther eines Orchesters häufig nicht so streng isochronisch geregelt sind. Anm. d. mus. Setzers.

Kontrabafs.

Es ist auch ein Unterschied. Sie werden mit einem zarten Bogen gestreichelt und ich mit einem derben Borstwisch gestriegelt. Dazu kommt das Unglück, dafs mein jetziger Herr sich immer mit den Direktor zankt. Er will alle Tempo's schneller haben und setzt es vermittels meiner stämmigen Kräfte meistens durch. Allein mir ist es unangenehm; denn was liegt mir daran, ob ich einige Minuten früher fertig werde? Man greift sich nur desto mehr an.

Violine.

Herr Geheimer Kontrabafs, ich mufs Ihnen gestehn, dafs Sie sehr demagogische Gesinnungen befördern, indem Sie als der Allerunterste des ganzen Orchesters die Violine dominiren wollen.

Kontrabafs.

Ach nein, mein Fräulein von Violine, das fällt mir nicht ein. Ich bin nur noch der Schatten eines Basses! Denn wo hätte man mir seit zehn Jahren wohl etwas zu thun gegeben, was einer herrschenden Melodie, ja einer charakteristischen Figur nur von Ferne ähnlich sähe? Wenn ich nicht zuweilen im Kirchen-Konzert vikarirte, wo mir ein oder die andere Fuge vergönnt, auch einmal ein Wort zu reden, so hätte ich's längst verlernt. Rythmus du Schuft! Rythmus! Weiter nichts gebührt dir, so heifst's jetzt. Ich schwöre Euch, ich mufs manchmal in einem Takt 32 Sprünge auf demselben Beine machen, so dafs ich Abends nicht weifs, wo ich die lahmen Glieder lassen soll.

Violine.

Gehts uns besser? Was sind zweiunddreifsig? Beim unglückseligen Tremulando ist meines Hüpfens gar kein Ende. Ich will die Oper

nicht nennen, die mir manche Quinte und meinem Herrn die Finger ruinirt hat.

Pikkolflöte.

Ja ich sehe seit der Zeit auch ganz verblasen aus!

Groſse Trommel.

Ich habe mich nicht minder matt gerasselt. Die ganze Haut ist mir schlaff geworden.

Eine Säule.

(Auf der Bühne.)

Ihr da unten brummt und quickt und pfeift von Eurer Arbeit so laut durch einander, daſs man hier nicht in Ruhe seine Rolle überdenken kann. Wenn jemand über viele Geschäfte zu klagen hat, so sind es wir, die armen Dekorationen. Seht mich einmal an! Fahl und grau seh' ich aus. Ordentlich abgemagert bin ich; aller Kalk ist mir von den Rippen gefallen. Und dazu das Unglück, einen so schlecht organisirten Staat zu haben, daſs ohne die Schuld der Einzelnen alle Augenblick ein Versehn geschieht. Hundert mal ist mir's schon passirt, daſs ich mitten in einem Walde hängen geblieben bin und ohne meine Schuld ausgelacht wurde. Wer weiſs was mir heut Abend in der Alceste begegnet, wenn ich so Hals über Kopf in den Tempel hinunter muſs. Fragt nur einmal meinen Nachbar hier, den Eichbaum, wie oft ich ihm auf den Hals gefallen bin.

Der Eichbaum.

Wahrlich! Sie hat Recht! Ich kenne überhaupt mein deutsches Vaterland nicht wieder.

Maschinist.

Still! Ihr Volk da unten. Vorhang herunter! Man muſs nicht dulden, daſs Orchester und Bühne sich so mit einander alliiren. Solche Attroupements von Dekorationen und Instrumenten können dem Theaterstaat gefährlich werden. Die Instrumente müssen in ihrer Dienstbarkeit bleiben; sie könnten es, wenn man zu vielen Umgang mit den Dekorationen statuirte, zu leicht erfahren, daſs sie ehemals im Orchester den Herrn über die ganze Maschinerie gespielt haben. Drum noch einmal: Vorhang hinunter! Alle Kommunikation abgeschnitten!

Kontrabaſs.

Da haben wir's! Die Thür vor der Nase zugeschlagen! Ach jetzt kommen schon Leute, nun wird man doch einige Unterhaltung haben, die närrischen Physiognomien zu beäugeln.

Zweite Scene.

Pantalon, Kolombine, Arlequin, Pierrot,

(treten in's Parterre.)

Pantalon.

Soll mich doch verwundern, wie mir das deutsche Theater gefallen wird! Pierrot, wie heiſst das Stück, was man giebt?

Pierrot.

Alceste, Signor, wie ich auf dem Zettel zu lesen geglaubt.

Pantalon.

Ist's lustig?

Pierrot.

O ja, ich denke, so ziemlich.

Pantalon.

Wer tanzt darin?

Pierrot.

Madame D—s., Herr H—t., Mlle R—h., Mlle V—s. und noch verschiedene andere.

Pantalon.

Von wem ist die Tanzmusik?

Pierrot.

Von verschiedenen Meistern. Einiges darunter hat auch ein gewisser Gluck komponirt.

Pantalon.

Gluck? Von dem habe ich von Neapel bis Mailand noch keine Oper gehört. Vermuthlich ein junger Mann. Doch desto besser, wenn die Musik von Verschiedenen ist. Da hat man Abwechslung. Aber sieh, was mein Schwiegersohn mit seiner Frau lacht.

Arlequin.

Bester Papa Pantalon, ich bitt' Euch, seht die kuriosen Figuren, die da unten Platz nehmen.

(Es sind indeſs mehre Zuschauer gekommen.)

Kolombine.

Seht den alten groſsen Mann mit der Brille! Er bläst die Nasenlöcher weit auf und scheint sehr stolz und miſsvergnügt.

Arlequin.

Und daneben den kleinen gedrückt magern. Er sieht einer Sandstein-Karyatide ähnlich, die langer Regen tief ausgefurcht hat.

Kolombine.

Und dort den langen Bleichen mit der gekrümmten Nase, der so höhnisch zu seinem freundlich, süfs lächelnden Nachbar herunterblickt!

Pantalon.

Aber was sind das für Leute?

Pierrot.

Der Lohnbediente sagte mir, es seien die ersten Kunstkenner der Stadt.

Pantalon.

So? da wollen wir sie beobachten. Aber still es geht an.

(Die Ouvertüre beginnt.)

I.

Freie Aufsätze.

Einige Bemerkungen über Lehrer der Singekunst, von Antonio Benelli, Professor der Königl. Preufs. Sing-Schule und pensionirtem Königl. Sächs. Kammersänger.

Obgleich ich schon zweimal dem Publikum diese meine Betrachtung vorgelegt habe, einmal in der Leipziger Musikalischen Zeitung, Jahrgang 1817; das andere Mal in der Wiener, J. 1822, so möge es mir doch erlaubt sein, sie zum dritten Male in der neuen Musikalischen Zeitung von Berlin in Erinnerung zu bringen und zwar, wie ich hoffe, zum Nutzen der Musik Studierenden. —

Wenn ich alle Mifsgriffe sogenannter Singmeister genau angeben und den mannigfaltigen Nachtheil, welchen unrechte und zweckwidrige Art des Unterrichts im Gesange auf die Lernenden hat — wie ich das Eine und das Andere oft zu bemerken Gelegenheit gehabt — hier gründlich auseinander setzen wollte; so würde ich mich in eine sehr weitläufige Untersuchung einlassen und eine lange Abhandlung schreiben müssen; was aber mein Zweck nicht ist, und hier nicht sein kann. Ich will nachdenkenden und urtheilsfähigen Lesern dieser Zeitung blos einige kurze, von mir oft über den Unterricht im Gesange angestellte Beobachtungen und daraus folgende Anmerkungen vortragen, und so viel mir bei beschränktem Wissen und Talente möglich ist, zu zeigen suchen, wie viele grofse und gründliche Fähigkeiten der besitzen mufs, welcher Andere die schöne, aber auch schwere Kunst des Gesanges lehren will; wobei indefs noch gleich Anfangs zu gestehen ist: wie viel Talent und Nachdenken, Studium und Fleifs er besitze, — er wird doch noch oftmals auf Schwierigkeiten stofsen, die ihn überraschen und die er sich auf eine Weile nicht einmal erklären kann, viel weniger, dafs er sie so bald wegzuräumen vermöchte. —

Sieh da! das sind ja zwei Singmeister! Sie begegnen einander:

Guten Morgen, mein Herr! Wie geht's Ihnen?

Recht gut; Gott sey's gedankt.

Ja, das will ich glauben! Sie haben viel Schüler!

Auch viel Schülerinnen, mein Herr! O ich habe zu thun — ich habe zu thun —

Ja, Sie sind Mode! Nun nun, ich hoffe auch noch einmal Mode zu werden — will's Gott!

Warum nicht? Sie sind jung, — sind hübsch — unterhaltend —

Nun hoffentlich das nicht allein!

Freilich! Sie können auch singen —

Wie Sie — wenn ich mich auch bescheide, noch nicht Ihre Routine zu besitzen —

Gehorsamer Diener! Nun sind Sie, seh' ich, sogar auch artig und bescheiden: da wird's auch nicht fehlen!

Gott geb's! Wenigstens darf ich mir schmeicheln: ich kann meinen Schülern und Schülerinnen vorsingen —! hundert gewifs hübsche Arietten, Kavatinen und Lieder vorsingen —

Das ist der Punkt! Hübsche Sachen gefällig vorsingen, auch gefällig nachsingen lassen — !

Richtig! das ist der Punkt! So wirds schon gehen! —

Sie drücken einander die Hände und trennen sich höflichst, der Eine dahin, der Andre dorthin! —

Ich aber meine: Ihr geht wohl, ihr Herren: aber mit eurem Unterrichte geht's nicht! und jener euer Punkt ist gar keiner! Ja, fangt Ihr sogar damit an, so wird er zwar einer, aber unter Null! Ihr wollet nützen und schadet, wollt bilden und verbildet. — — Doch lafsen wir dergleichen arme Schächer in ihrer eitlen Selbstgefälligkeit und Thorheit; wenden wir uns ernster zur Sache selbst! —

Die erste Pflicht des Gesanglehrers ist und bleibt Bildung der Stimme; und zwar in allem, was zu einem erst richtigen, dann guten endlich schönen Gesange gehört, woran hernach erst angeschlossen wird, was ihn schmückt und seine Wirkung auch auf Unkundige befördert: Bildung der Stimme mithin, sowohl in Ansehung des Wohllauts und Metalls, als in Ansehung der Sicherheit und Festigkeit in der Intonation, der präzisen und der (nach Befinden) schwachen oder starken Ansprache, der Ausdauer und des Umfangs, der Beharrlichkeit und der Gewandheit, der Kunst, die Töne ab- und zu- und wieder abnehmen zu lafsen, und (vielleicht das Schwerste von Allem) bei alle dem doch die Stimme zu schonen und es gleich Anfangs durch wohlbedachte Gewöhnung darauf anzulegen, dafs sie wenn auch nicht glänzend, doch wohlgefällig, selbst für spätere Lebensjahre verbleibe. — Schon dies Erste: was setzt es bei dem Lehrer voraus! —

Der zweite Gegenstand seiner Bemühungen ist: sicheres und festes Notenlesen; dafs nämlich der Lernende in den Stand gesetzt werde, vom Blatte zu singen. Wird dies früher verabsäumt, und soll dann spät nachgeholt werden: so bleibt es, selbst bei grofsem (hernach aber höchst selten zu erreichendem) Fleifse des Schülers, lebenslang mehr oder weniger Stümperei. —

Drittens mufs der Lehrer eine vollkommne Kenntnifs der Sprache besitzen, vorzüglich derjenigen, in welcher der Schüler das Meiste singen soll; er mufs ihn die Accente, die Quantität der Silben und die beste Art sie auszusprechen lehren, weil Fehler der Aussprache im Gesange weit bemerkbarer und auffallender sind, als im blofsen Sprechen. Ein gut ausgesprochener Vokal ist eine noch energischere, aber angenehmere Art, als die Bezeichnung der Prosodie durch Accente *).

Aber alle diese Eigenschaften reichen für einen wahrhaft guten Lehrer noch nicht zu; er mufs auch wenigstens den unmittelbar praktischen Theil der Harmonie kennen, gut akkompagniren verstehen, den Generalbafs (wenigstens im engern Sinne des Wortes) inne haben und die Verhältnifse eines Intervalls gegen das andere, so wie ihre richtigen Ableitungen uud Fortschreitungen wissen; damit er durch diese eine vollkommne und richtige Intonation, sowohl im Springen als im Solfeggiren lehre, auch zu einem richtigen und unanstöfsigen (dereinstigen) freien Verzieren vorbereite; welches Alles heut zu Tage, wie von vielen, selbst angesehenen und sonst geschickten Lehrern, so auch von noch mehren selbst berühmten und gefeierten Sängern und Sängerinnen so schlecht beobachtet wird. Wie oft hält man z. B. das Detoniren für einen physischen Fehler der Stimmorgane, wo es sich blofs aus Mangel an jenem Studium und von einem hierin nicht geschickten Lehrer herschreibt! — Ich habe hierüber schon in meiner Schrift über den Gesang (welche unter dem Titel: Regole per il Canto figurato, in Leipzig bei Breitkopf und Härtel heraus-

*) J. J. Rousseau Dict. de Musique Pag. 5 — Accent, sorte d'agrément francois, qui se notoit autrefois avec la musique, mais que les maitres de goût du chant marquent aujourd'hui seulement avec du crayon, jusqu'à ce que les écoliers sachent le placer d'eux mêmes. L'Accent ne se pratique que sur une syllabe longe et sert de passage d'une note appuyée placée sur le même degré, il consiste en un coup de gosier qui eleve le son d'un degré, pour reprendre à l'instant sur la note suivante le même son, d'ou l'on est parti. Plusieurs donnoient le nom de plainte a l'accent. Voyez le signe et l'effet de l'accent. Planche B. Figure 13.

gekommen ist) im 1sten Theile, Seite 20 §. 5, so wie auch S. 23. gesprochen. —

Aufser diesem mufs der Meister mit Ausdruck, Haltung und Anmuth singen können, dramatische Deklamation verstehen und die Regeln wissen, nach welchen man zu gehöriger Zeit und am rechten Orte Athem holen und ihn bestmöglichst sparen mufs. Dieses Alles mufs er an seiner Stimme den Schüler hören lassen, mufs es ihnen vormachen können: denn eben dies kann man auf keine andre Art lernen. Es ist damit eben so, als wenn ein Sprachlehrer die Töne der Sprache die er lehren will, nicht selbst hören liefse; wie will da der Schüler die Aussprache lernen? — Haltung also — Haltung, Ausdruck, Kenntnifs und Fähigkeit, die Stimme zu rechter Zeit und am rechten Orte anhalten, binden, zu- und abnehmen zu lassen u. s. w. Das sind die Schönheiten des Gesanges, die sich lehren lassen, und ohne welche die, welche sich nie und in keiner Kunst lehren lassen, weil sie aus eigenem Genie, eigenem Gefühl und eigenem Geschmack entspringen, nimmermehr zu Stande kommen, wenigstens nimmermehr in Vollkommenheit. Viel Noten überraschen, erregen auch wohl Bewunderung, aber sie lassen kalt, man wird ihrer gewohnt, und dann werden sie dem Zuhörer eher lästig anzuhören, als angenehm. Man solfeggirt zu Hause am Pianoforte, aber nicht auf dem Theater. Hier deklamirt man und singt mit Ausdruck. Eine Oper solfeggiren ist Unsinn; Unsinn aber kann nur eine kurze Zeit unerkannt bleiben. —

(Der Schlufs folgt.)

III.

Korrespondenz.

Kassel, im Januar 1824.

(Schlufs aus No. 5.)

Der dem zweiten Akte vorangehende marschartige Zwischen-Akt ist in seiner Melodie und dem gleichsam verhauchenden Schlufse gleich originell. — Nro. 6, ein ziemlich unbedeutendes Liedchen Laurenzias hat den Text: das Bewustsein, Gutes gethan zu haben, ist mehr werth, als Reichthum. — Nro. 7, ein Duett, worin Ludwig seine Freude schildert, nach einem rühmlichen Kampfe Frieden schliefsen zu können, Albert aber des Prinzen Thaten rühmt, — ist im gebundenen Styl musterhaft geschrieben, wird jedoch mehr dem Künstler, als dem Laien gefallen. — Ein Quartett (Nro. 8) zwischen Ludwig, Albert, Valentine und Urban, — welche letztere beide nach Laurenzia's Hütte gehen wollen und beim Anblicke des Prinzen sich hinter einem Gebüsche verbergen, — wechselt mit einer beinahe zu einfachen Romanze von 3 Versen — worin Ludwig von seiner Liebe singt und Valentinens Namen in das Denkmal eingräbt — und mit Trompetenstöfsen hinter der Scene, welche das Anrücken der Heere verkünden. — Der nun folgende Doppelmarsch (Nro. 9) ist höchst originell durch die Verschiedenheit der Tonarten und des Zeitmafses, indem die *) Italiener im schwerfälligen $\frac{3}{4}$ Takte, C moll, die Franzosen aber im leichten $\frac{2}{4}$ Takte, C dur, einherschreiten. —

Das Finale des 2ten Aktes (Nro. 10) halten wir für die gröfste Zierde der Oper, für ein vollendetes Meisterwerk. Es ist zu reich an Schönheiten der Komposition, als dafs wir uns auf eine detaillirte Beschreibung desselben einlassen könnten. Doch wollen wir wenigstens den hellsten, glänzendsten Punkt desselben andeuten. Dieser ist ohnstreitig da, wo — nach Ludwigs Entfernung — hinter der Scene ein Schufs fällt und die den Frieden lobsingenden Krieger und Landleute plötzlich verstummen. Der Komponist hat hier die Ueberraschung, den Schrecken, die Schauer banger Erwartung und — als die Kunde kommt, dafs Ludwig meuchlerisch verwundet worden — das Wehgeschrei und den wachsenden Zorn der Krieger so meisterhaft geschildert, dafs wir kühn behaupten, dieser Abschnitt gehöre unter das Herrlichste, was jemals komponirt worden. —

Der folgende Zwischenakt ist gleichsam ein Nachklang aus dem obengenannten Finale.

*) (überwundenen) A. d. R.

Der 3te Akt enthält zuerst ein sehr schön durchgeführtes Ensemble, Nro. 11) worin die französischen Krieger in drei verschiedenen Chören dem Lager des verwundeten Prinzen nahen und ihre Liebe und Theilnahme bezeigen. (Ganz neu ist wohl die, in einem Zwischensatze ausgeführte Idee, den im Wundfieber von Schlachten träumenden Prinzen seine Krieger singend zum Kampf auffodern zu lassen.) — Ferner eine rührende Romanze Valentinens, (Nro. 12) worin sie ihre Liebe und ihren Schmerz über Ludwigs Unglück ausdrückt. — Im Terzett (Nro. 13) schreibt Ludwig an Valentinen, während diese im Hintergrunde verborgen lauscht und Laurenzia sich abwechselnd mit beiden beschäftiget. Liebliche Melodieen zeichnen dies Musikstück aus. — Das nun folgende Ensemble (Nro. 14) in welchem Ludwigs Freunde, so wie auch die Ritter, Krieger und Landleute ihre Freude über Ludwigs Genesung ausdrücken, ist überaus reich an effektvollen Momenten und kommt im Werthe dem 2ten Finale am nächsten. Besonders schön ist die Stelle, wo Ludwig Valentinens Stimme hört, die verkleidete unter dem Volkshaufen erblickt und — ungewifs, ob sie es auch sei — verlangend die Arme nach ihr ausstreckt. — Die eigentliche Entwickelungs- und Schlufsscene der Oper ist nicht in Musik gesetzt, sondern wird im Dialog abgemacht, obgleich sie einen weit passenderen Stoff zur Komposition darzubieten scheint, als einige andere Scenen der Oper (z. B. das übrigens sehr schöne Terzett im 1sten Akt, Nro. 3.) — Der Schlufs-Chor (Nro. 15) ist — wie bei vielen anderen französischen Opern — nur ganz kurz und ohne sonderlichen Werth, welcher Umstand anzudeuten scheint, dafs die Aufmerksamkeit des Pariser Publikums bei Aufführung der Opern nicht bis an's Ende derselben ausreiche.

Die Darstellung der Oper war ausgezeichnet gut zu nennen. Vorzügliches Lob gebührt der talentvollen Dem. Roland, (Valentine) welche besonders ihre Romanze im 3ten Akt mit hinreifsendem Zauber vortrug, — und Herrn Gerstäcker, (Ludwig) für dessen Gesangmethode diese Musik, welche keine grofse Kehlfertigkeit, wohl aber ein gutes Portament und gefühlvollen Vortrag verlangt, ganz vorzüglich geeignet scheint. — Die Herren Albert, (Urban) Berthold, (Galeazzo) und Hauser (Messire Albert) sangen und spielten gleichfalls brav — und Madame Schmidt, welche mehr als Schauspielerin denn als Sängerin leistet, hob ihre Rolle durch gutes Spiel. — Auch die übrigen, minderbedeutenden Rollen waren in guten Händen und selbst die etwas schwachen Chöre bemüheten sich, ihre nicht leichte Aufgabe gut zu lösen. — Das tüchtige Orchester, unter fester Leitung des Kapellmeisters Spohr, spielte — wie immer — mit Kraft und Sicherheit. — Endlich hatte man auch durch eine reiche und geschmackvolle Ausstattung in Dekoration und Kostüm für den äufsern Glanz der Oper gesorgt und so wirkte Alles vereint, uns einen recht genufsreichen Abend zu verschaffen.

Ueber Gluck und seine Alceste.

(Schlufs aus dem Extrablatte zu No. 5.)

Der Mensch, das Menschliche rein in sich abgeschlossen — ist es, worin wir Glucks gröfste Macht erkennen. Was unter jener Abgeschlossenheit zu verstehen, haben wir im Obigen von Einer Seite anzudeuten versucht; die andre Seite zu bezeichnen, dürfen wir einen vergleichenden Blick auf Mozart richten, der hier einen hellen Gegensatz zu Gluck bildet. In Mozart ist neben der besondern Gemüthstimmung stets noch ein allgemeines, schwerer zu fixirendes Gefühl merkbar; es ergiefst sich durch seine Komposition ein magnetischer Strom (man nehme den Ausdruck wörtlich) in dem jedes Individuum sich einheitsvoll mit und in der Natur fühlt. Ueberall gestaltet sich daher in ihm die Melodie, die Modulation, die Instrumentation reicher, um dem doppelten Ausdrucke zu genügen. So treten in der Singstimme (man betrachte z. B. die F dur-Arie der Anna in Don Juan) und — fast überall — in den Instrumenten Melismen und gröfsere, reichere Figuren (Passagen)

ein, die nur aus der bezeichneten Anregung hervorgegangen sein und erklärt werden können.

Dieses allgemeine, alles umschliefsende und alles tragende Element ist aus Glucks Schöpfungen ausgeschlossen. Selbst bei der dringendsten Veranlassung dazu (z. B. in der Scene in Armida, wo Rinaldo vom Zauberreize der Natur in Schlummer gewiegt wird) formt es sich bei ihm mehr zu einem individuellen, zu einem bestimmtern Wesen, als je bei einem Komponisten von der entgegengesetzten Seite; und wenn uns Schöpfungen der letztern wie ein reiches Gemälde erscheinen, in dem die Landschaft mit ihren Baum- und Wiesenstücken und Gebäuden, mit den Menschen und Thieren, die sie beleben, Ein unzertrennliches Ganze bildet, so stehen Glucksche Gestalten in aller Bestimmtheit und Abgeschlossenheit eines Werks der Bildhauerei gegenüber. Die Zurückweisung jenes allgemein anregenden Elements ist es, welche die Mehrzahl im musikalischen Publikum stets von Gluck ab, und seinen Antipoden zuwenden wird. Die Beschränkung auf die Darstellung des Menschen allein ist es, welche Leere und Monotonie herbeiführt, wo dieser ausschliefsliche Gegenstand der Gluckschen Muse unwichtig und weniger interessant erscheint. Das treffendste Beispiel wird jeder Unbefangene in den ersten Scenen in Armida finden; auch in den andern Opern fehlt es nicht an ähnlichen Stellen.
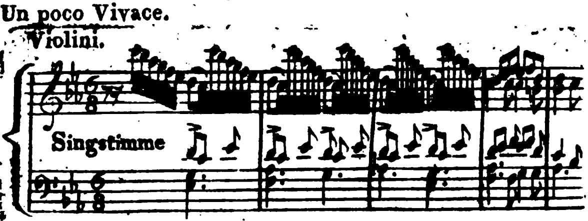
Aber wie mächtig ist Gluck, wo es nun den Menschen und eine bestimmte Lage, einen bestimmten Zustand desselben gilt! Die ganze Kraft seines Geistes ist für diesen Kern seiner Werke gespart, bemächtigt sich da des Hörers und erfüllt ihn so ganz, dafs ihm, wie Gluck, alles Nebenwerk verschwindet und alles Allgemeine zum Individuellen sich konzentrirt. So nimmt Gluck an der Beschränkung, wie an der herrlichen Kraft der Alten Theil. Wie der Mensch in unterwürfiger Ehrfurcht vor den Göttern steht, wie er sich ihnen unterordnet, jetzt demüthig, jetzt ungestüm zu den Uebermächtigen fleht, wie er resignirt, in sich zurückkehrt, sich losreifst, sich gegen ihre Ungerechtigkeit und Willkühr auflehnt: das ist nie gedacht und gesungen worden, wie von Gluck. Ueber alle seine Werke verbreitet sich aus diesem Quell eine Feierlichkeit und Religiosität, der oft nur die aufgestellten Altäre und Götterbilder fehlen, um ein vollendetes Bild des Chors in den griechischen Trauerspielen zu geben. Die kindliche Pietät

(aus der ersten Scene der Alceste, Gesang ihrer Kinder)

Meine Mutter weine doch nicht so sehr Gu te Mutter hast du mich nicht gelehret du sagtest immer zage nimmer zage nie Gnädig gut und gerecht sind unsre Göt ter

spricht eben so innig, als hinreifsend und gewaltig erschütternd die ungestüme, fast bis zum Trotz gesteigerte Bitte eines, um seinen König bangenden Volkes.

(Scene i. Temp., Gesang d. Ober-Priesters, v. Chor wiederh.)
Un poco Vivace.



(Text) aus der Nacht strahl' ihm noch der Tag dem guten grofsen Heldensohne.

Aber so aufgefafst und dargestellt ist jeder höhere, jeder wichtigere Zustand der

handelnden Personen. Wir dürfen jedoch hier abbrechen, weil andere Opern, deren Aufführung zu erwarten steht, uns gelegener auf die Ausführung dieser Ansicht zurückführen werden. Hier wollen wir, so viel der Raum gestattet, wenigstens an Einem Beispiele andeuten, wie das Prinzip, welches wir Gluck zugeschrieben haben, auch in der musikalischen Form sichtbar wird.

Betrachtet man Glucksche Melodie und Gluckschen Rythmus, so kann nicht verborgen bleiben, dafs beide aus der Sprache geboren sind. Es giebt keine Sprache ohne Tonfall und Rythmus; beide sind natürlich aus der Empfindung des Sprechenden hervorgegangen, durch seinen Charakter, seine Stimmung u. s. w. bedingt. Allein es lebt in der Sprache noch ein zweites Element: der Gedanke. Unsere Sprachen sind so weit ausgebildet, dafs jeder Begriff durch sie ausgedrückt werden kann. Auf dieser Stufe der Entwickelung tritt das musikalische Element hinter jenes zurück, die allgemeine Empfindung schwindet vor dem, im Geleite bestimmten Gefühls hervortretenden Gedanken. Dies ist aber die Sphäre, welche wir für Gluck angedeutet haben. Die Sprache, das Element, in dem der menschliche Geist sich am genügendsten ausdrückt — die Sprache aber, die unfähig des Ausdrucks jener allgemeinen Empfindung, jener umfassenden Ahnung ist, welche in der Musik lebt, konnte und mufste eben so nothwendig in Gluck vorherrschen, als in den griechischen Chören. Seine Komposition hat vorzugsweise das musikalische Element in der Sprache hervorzuheben, der mächtigste Eindruck liegt fast überall im Gesange, und wenn Ausnahmsweise die Instrumentation eigenthümlich hervortritt, so schliefst sie sich doch der Bedeutung nach eng an, wie z. B. in der vorgedruckten Stelle sowohl die wiederholte Wendung in der Melodie, als die stürmische, stets auf Einen Punkt schlagende Figur der Violinen gemeinschaftlich das ungestüme, dringende Gebet des Priesters und des Volkes ausdrücken. So bestehen denn Gedicht und Musik in Gluck neben einander in einer Einheit, wie sie bei keinem Komponisten sonst gefunden wird und so ist es die erste Anfoderung an den Sänger, diese Einheit nicht zu stören.

Wenden wir uns bei dieser Gelegenheit vom Allgemeinen zur Aufführung, so ist zu beklagen, dafs die Verhältnifse nicht gestatten, Glucks Opern in der Sprache, in welcher sie komponirt sind, aufzuführen. Jeder Accent, jeder in dieser einheimische Tonfall, der Charakter aller Laute, der genügendste Rythmus, der sich dem Texte abgewinnen liefs, sind so von Gluck benutzt, seine Komposition ist so darauf berechnet, dafs wir eine vollkommen genügende Uebersetzung zu dem Unmöglichen rechnen. Je tiefer wir in das musikalische Element der Sprache einzudringen versucht haben, desto bedenklicher ward uns bei dieser Ansicht. Wir haben (aus Reichardts Schriften) eine Arie der Alceste *) als Beilage zum Extrablatte gegeben und dürfen unbefangenen Beurtheilern die Vergleichung des Originaltextes mit der gewifs sehr gelungenen Uebersetzung aus der Feder eines bewährten Dichters oder mit der gewöhnlichen überlassen. Das beste Auskunftmittel für g e b i l d e t e Sänger bleibt, lieber die N o t e n, als den Sinn des Komponisten zu verlassen; das Nöthigste, die Sprache, in der gesungen werden soll, zu studieren. Und diese Bemühungen dürfen nicht allein auf die wichtigsten Stellen eingeschränkt werden, sondern müssen das Ganze durchdringen.

Herrlich und wahrscheinlich in unserer Zeit einzig steht die Milder da, deren Erscheinung schon an sich in jeder Stellung und Bewegung griechische und Gluckscho Hoheit athmet, deren Stimme die der hohen und liebenden Herrscherin ist. Sie und Herr Stümer (Admet) sind würdig, Gluck zu singen — das höchste Lob, was wir in dieser Sphäre ertheilen können; aber beide, die in den höchsten Momenten ihrer Rollen entzücken, sollten immer mehr dahin streben, auch den unbedeutendsten Moment nicht zu vernachläfsigen. Nur durchgehende Vollendung kann den Ruhm der Klassicität erhalten.

---

*) So liefs Reichardt vermuthen, da die ital. Partitur uns selbst nicht zur Hand war. Nach der französischen ist es eine Arie des Admet.

Extrablatt

zu No. 6.

der Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung.

Den 14. Februar 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Einige Bemerkungen über Lehrer der Singekunst, von Antonio Benelli, Professor der Königl. Preuss. Sing-Schule und pensionirtem Königl. Sächs. Kammersänger.

(Schluss aus No. 6.)

Ein andrer wesentlicher Punkt ist der, dass man das Stimmorgan genau kenne, und wisse, ob dessen physische Beschaffenheit einer so mühevollen Unternehmung gewachsen sei. Der berühmte Bernacchi nahm nie Schüler an, wenn sie nicht ausser guter Stimme und gutem feinem Gehör für Intonation, auch eine gute **Brust** besassen. Durch diese Strenge und seinen herrlichen Unterricht hat er die ausgezeichnetsten Sänger und Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts gebildet, z. B. einen Kafarello, Farinelli, Aprile, Millico, eine Gabrieli, eine Deamicis und andre. Aber diese sind nicht mehr und wo sind jetzt, die ihnen gleichen? Es giebt ihrer nur wenige, und wenn ich sage sehr wenige, so ist es die lautere Wahrheit. Italien, mein schönes Vaterland, welches so viele, treffliche, musterhafte Sänger und Sängerinnen geliefert hat, ist in Ansehung der Künstler und Künstlerinnen so in Verfall gerathen, dass die Italiener selbst genöthigt sind, Fremde auf ihre Bühnen zu rufen, z. B. eine Kolbran, eine Fodor und dergleichen. O wie vieles hätte ich darüber und über die Ursachen zu sagen! Aber würde es nützen, wenn mir auch die Klugheit nicht Stillschweigen auferlegte? —

Schädlich ist es einem Gesanglernenden, wenn er einen Lehrer hat, der nicht zu begleiten und folglich den Generalbass nicht versteht. Daraus entsteht auch das Nachtheilige dass er einen Andern begleiten lassen muss; und wer sich dazu brauchen lässt, ist, wohl ohne Ausnahme, nur ein Klavier-Trommler, der den Geist eher tödtet, als ermuntert. In dem Augenblicke des kontrastirenden*) Unterrichts über eine schwierige Stelle, die der Schüler nicht begreifen kann, die der nicht begleitende Lehrer mehrmals mit der Stimme hören lassen muss, bis er sie gelernt hat; in dieser kontrastirenden Arbeit schweigt der Klavierspieler mit seinen Akkorden, und wenn der Kontrast besiegt ist, fängt er den zur Stelle gehörigen Akkord wieder an, und es findet sich, dass die Stimme des Schülers und Lehrers während der Pause um einen Viertel- oder halben Ton tiefer oder höher gekommen ist, u. dergl. m. Daraus, und aus noch andern hievon entstehenden Missverhältnissen, die gar nicht vermieden werden können, entstehet nichts, als Uebel, und Uebel, das nicht für den Augenblick dauert, sondern Wurzel schlägt und von Grund aus dann gemeiniglich nicht ausgerottet werden kann. —

Diess sei für diesmal genug über diesen Gegenstand. Wie wenig ich mir auch von diesen meinen, allerdings unvollständigen Bemerkungen an Wirkung auf den Leser verspreche; zweierlei verspreche ich mir doch durch sie von ihm: ist er Lernender, oder hat er für Lernende zu sorgen, dass er überzeugt werde, die Wahl eines Sangmeisters erfodere grosse Vorsicht; ist er Lehrer, dass er diese meine Bemerkungen nicht unwillig aufnehme, sondern bedächtig, und, als verständiger und rechtschaffener Mann sich selbst frage: „Was thust du?" —

*) (?)

III.

Korrespondenz.

Die Bajaderen. Heroische Oper in drei Akten zu beibehaltener Musik von Katel, aus dem Französischen des Jouy frei übersetzt durch C. Herklots.*)

Berlin, den 6. Februar.

Es giebt kein Mittel, eine Oper gründlich zu betrachten, als dafs man zuvor den Text derselben untersuche, weil dieser der Kiel ist, auf dem der Musiker das Schiff seines Werks erbaut. Man möchte diesen Eingang einen sehr trivialen Gemeinplatz zu nennen, nicht mit Unrecht versucht sein; allein wir haben in neuerer Zeit so manche Beurtheilung musikalischer Werke gelesen, die diese Nothwendigkeit gar nicht zu beachten schien, dafs es nöthig wird, in Erinnerung zu bringen: Du mufst buchstabiren können, wenn Du lesen willst. Unsre Beurtheilung des genannten Werkes wird sich demnach in drei Haupttheile spalten, nämlich: in Beleuchtung des Textes in wiefern er der Oper zu einer guten Grundlage dienen konnte, in Betrachtung der Musik, und endlich in eine Recension der Darstellung auf der hiesigen Bühne, als den zufälligen Theil des Kunstwerkes.

Das Gedicht (von Jouy, übersetzt durch Herklots) scheint dem Ref. im Allgemeinen zur musikalischen Behandlung höchst geeignet. Der Inhalt ist in wenigen Worten folgender:

Demaly, Rajah von Benares, soll nach dem Willen Bramas, den dessen Priester erkannt zu haben glauben, eine Gattin wählen. Dazu sind die schönsten Frauen seines Harems versammelt, unter denen sich vorzüglich drei Ixora, Divane, Deveda Hoffnung machen, durch Demaly auf den Thron erhoben zu werden. Allein der junge Fürst liebt die Bajadere Laméa, die ihm als Geweihte Brama's versagt ist. Ein verrätherischer Bramin, Narsea, und dessen Vertrauter Rottar, Oberfeldherr, haben, man kennt die Ursach nicht, den Untergang Demaly's beschlossen und hindern ihn deshalb, dem in's Land feindlich eindringenden Fürsten der Maratten, Okkar, gerüstet entgegen zu ziehn, indem der Oberbramin vorgiebt, durch Gebet schon den Untergang der Feinde durch Brama selbst bewirkt zu haben. So sind die Maratten denn ungehindert bis nach Benares vorgedrungen und überfallen in dem Augenblicke die Stadt, wo Demaly seiner Leidenschaft nicht mehr Herr, öffentlich aussprechen will, dafs er Laméa allein zu seiner Gattin erwählen könne. Der Einbruch der Feinde stört indefs das Freudenfest, Demaly nennt Rottar und Narsea entlarvte Verräther und stürzt in die Schlacht. Als einen schönen dichterischen Zug müssen wir nachstehend anführen dafs Laméa, während des Festes, welches die Bajaderen durch ihre Gegenwart verherrlichen, in trübes Sinnen verloren ernsten Gedanken nachzuhängen scheint und plötzlich, von Angst ergriffen, sich beschwörend zu Demaly wendet, weil prophetische Ahnungen ihr sagen, dafs das Reich und der theure Fürst selbst in furchtbarer Gefahr schweben. Diese Ahnung wird durch den gleich darauf hereinstürzenden Flüchtling, der die Feinde ankündigt, zur Gewifsheit gemacht. Darauf weicht das Fest der ernsten Nothwendigkeit des Kampfes, mit dessen beginnendem Getümmel der erste Akt schliefst.

Im zweiten Akte wird uns zuerst die trübe Kunde, dafs Demaly die Schlacht verloren hat und sich in der Gewalt des Siegers befindet. Doch hat er standhaft noch nicht verrathen, wo er Wischnus heilige Binde verborgen hat, an deren Besitz die Wohlfarth des Herrschers von Benares geknüpft ist. Die treue Laméa hat schon die Flüchtlinge zu einen neuen Kampf-Versuch zu begeistern gewufst. Sie verspricht jetzt dem Fürsten der Maratten, ihrem Geliebten das Geheimnifs abzuschmeicheln und weifs mit Hülfe ihrer Gefährtinnen durch ein reizendes Fest die Sieger und ihren Gebieter in müfsige Arglosigkeit zu wiegen. So werden die Getäuschten von dem indefs

*) Der vollständige Klavier-Auszug ist in der Schlesingerschen Handlung zu dem herabgesetzten Preise von 5 Thlr. (statt 8 Thlr. 16 Gr.) zu haben.

befreiten Demaly überfallen und besiegt; Okkar ist im Kampfe gefallen.,

Jetzt hebt der dritte Akt an. Demaly soll nun endlich die Gemahlin seines Thrones bestimmen. Allein ein Pfeil mit vergifteter Spitze hat ihn getroffen; er ist trotz der unscheinbaren Wunde dem Tode nahe. Jedoch nach dem Glauben der Braminen kann er nicht zur himmlischen Ruhe eingehn, wenn sich nicht eine getreue Gattin mit ihm den Flammen des Scheiterhaufens, der seinen Leichnam verzehren soll, übergiebt. Der Bramin forscht unter den Frauen des Harems, ob keine ist, die so viel Liebe für den Fürsten fühlt. Alles schweigt. Da wagt es Laméa, die Bajadere, hervorzutreten und sich dem Opfertode freudig zu weihen. Mit gerührtem Staunen bewundern die Gespielinnen wie die Braminen den heldenmüthigen Entschluſs des Mädchens. Doch die Ausführung muſs beschleunigt werden, damit nicht der Tod den Fürsten zuvor hinwegnehme. Die opfernde Liebe legt den Kranz der Freude, den festlichen Schmuck ab, sie wird mit dem Wittwenschleier verhüllt, ergreift die Todesfackel, womit sie ihren Scheiterhaufen selbst entzünden will, schreitet muthig auf den schon bereiteten Palankin zu — Da rollt der Vorhang des Hintergrundes empor, man sieht den Rajah auf seinem Throne, er steigt herab und die selige Laméa empfängt den Lohn ihrer liebenden Treue, denn auch der Verbindung steht nichts im Wege, weil Wischnu nach der Sage sich selbst eine Bajadere zur Gattin gewählt. —

Gleich auf den ersten Blick erscheint dieser Stoff als ein solcher, der der Musik ein reiches Feld darbietet, ihre Wunderkräfte zu entfalten. Nichts ist zur musikalischen Darstellung so geeignet, als die aufopfernde und endlich beglückte Liebe. Wer sich nur einigermaſsen mit der Verehrung der Gottheit bei den Völkern der Vorzeit bekannt gemacht hat, der findet auch gewiſs in der Zumuthung nichts Anstöſsiges, daſs man einer Bajadere alle diese Tugend der reinen Liebe zutrauen soll. Wenn hier der Ort wäre, über die Betrachtung der sinnlichen Liebe bei den Alten etwas Gründliches zu sagen, so würde sich manches für uns begreiflicher machen lassen, was seit der Herrschaft des Christenthums freilich sehr fremd und unverträglich mit der Sittlichkeit erscheinen muſs. Nur historisch will ich an die phrygischen Religionsgebräuche erinnern, wo heiliger Fanatismus noch ganz andre Schöpfungen zur Welt gefördert hat, als die Einsetzung der Bajaderen. Wer gedenkt nicht der Hierodoulen? — Also genug für den vorliegenden Fall wo man auf Treu und Glauben annehmen muſs, daſs nach den konventionellen Verhältniſsen der Indier allerdings man nicht durch Verworfenheit zum Stande der Bajaderen gelangen konnte, sondern daſs höher empfindender Sinn damit vereinbar war. — Wenn wir diese musikalische Receptivität des Stoffs anerkennen, woher mag es kommen, daſs so mancher Eindruck fehlt, den wir davon erwarten dürften, ja daſs das Ganze nie, sondern immer nur einzelne Momente befriedigen? Es liegt dieses offenbar in der ungeschickten scenischen Anordnung des Dichters und in der zwecklosen Anfügung mehrer uninteressanter Verhältnisse und Personen, die zum wesentlichen Gange des Stücks wenig beitragen und eine groſse Breite verursachen. Was die Ungeschicktheit der Scenirung anlangt, so ist zuerst zu fragen: Warum wird von Laméas und Demaly's Liebe nur erzählt? Warum nicht mediis in rebus angefangen und die beiden Liebenden im Glück und der Vergessenheit der scheidenden Verhältnisse dargestellt? Wie viel wirksamer würde dann, gleichsam ein Donnerschlag aus heitrer Höhe, das Gebot des Ober-Braminen uns erschüttern, daſs Demaly aus den Frauen seines Harems eine Gattin erwählen solle? — Wie matt ist die müſsige Unthätigkeit Demaly's motivirt, worin er die Maratten erwartet? Warum nicht ein plötzlicher Ueberfall? Wer will die geographische Schwierigkeit so hoch anschlagen als die psychische Unmöglichkeit? — Aber wozu überhaupt die Maratten? An Demaly's Thron erblicken wir Verräther, wir wissen nicht weshalb, denn er ist ein gütiger Fürst, auch verschwinden sie wie Schatten am Schluſse des ersten Aktes und thun zur Fort-

setzung des Stückes gar nichts mehr. Warum sind nicht, der Ober-Bramine aus Herrschsucht, der Feldherr **Rottar** aus gleichem Antriebe und vielleicht aus Leidenschaft zu **Laméa** oder irgend einer Frau des fürstlichen Harems, warum sind nicht diese selbst Verschwörer und Häupter der feindlichen Parthei? Wie schön hätte sich da eine zweite weibliche Haupt-Parthie in einer leidenschaftlichen zurückgesetzten Favoritin, die mit den Verschwörern im Einverständnifse wäre, aufstellen lassen! Wie natürlich hätte sich der Sieg der Verschwornen und nachher ihr Sturz durch die sorgende **Laméa**, auf die Niemand Verdacht hatte, vorbereiten lassen! — Doch genug der Verbesserungen, über die ich hier nicht ins Einzelne gehen kann. Unwillkührlich habe ich schon die Mifsstände dabei berührt, die durch zwecklose Hinzufügung mehrer Verhältnisse und Personen, die uns kein Interesse abgewinnen können, entstehn. Ich brauche sie nur noch namentlich zu machen. Es sind die Verräther **Narsea** und **Rottar** und die drei Sultaninnen, deren eitler Wettkampf gar nichts zur Förderung der Sache beiträgt. Wie diese Verhältnisse hätten vermieden werden können, ist oben angezeigt worden. Aus diesen Fehlern zusammen genommen ist noch ein andrer Uebelstand hervorgegangen der der Musik den wesentlichsten Schaden thut. Es fehlt nämlich durchaus an zusammenhängenden musikalischen Stücken. Das Ganze ist eine Kette von Arien und Chören, es kommt fast zu keinem Duett, viel weniger zu Terzetten, Quintetten und andern Formen der Scene, worin sich die Schwingen der Musik freier entfalten könnten. Selbst die Finale's sind in Beziehung auf die einzelnen Personen unbedeutend und werden nur durch die Chöre zusammengehalten. Freilich ist das Finale des ersten Akts noch das reichhaltigste.

In den angeführten Umständen liegen alle Schwächen der Musik selbst begründet und selbst die reiche Fantasie des Komponisten vermochte nicht, uns durch viele schöne Einzelheiten für den vermifsten organischen Bau des Ganzen schadlos zu halten, während er bei geschickter Behandlung des Gedichts mit der Hälfte aufgewendeter Erfindungskraft weiter gereicht haben würde. Auf die schönen Einzelheiten aufmerksam zu machen, soll jetzt unser angenehmer Beruf sein.

(Schlufs folgt.)

Das verborgene Fenster, oder ein Abend in Madrid, Singspiel in 3 Abtheilungen nach dem Französischen von M. Tenelli. In Musik gesetzt von I. P. Schmidt.

Berlin, den 8. Februar.

Wir müssen dem Komponisten für dies angenehme Geschenk sehr dankbar sein. Ein gut gewählter Stoff, zweckmäfsig behandelt, mufs, wenn man auch nicht den Maafsstab höchster Kunstfoderungen daran legen kann, immer einer Bühne ein willkommner Zuwachs sein. Denn die Menge verlangt Mannigfaltigkeit, wie das schon Göthe anerkennt, als er bedauert die Absicht, mehre dem Klavigo ähnliche Stücke zu verfertigen, nicht ausgeführt zu haben. Denn, fügt er hinzu, eine Bühne, die die Schwierigkeiten kennt, ihr Repertoir mannigfaltig zu arrangiren, würde uns immer gedankt haben, wenn es ein zehn bis zwölf Stücke mehr gäbe, deren Ausführung nicht zu viel Mühe und Kosten verlangte, und die man dann und wann gern sähe.

Zu dieser Art Stücken gehört das vorliegende Singspiel, und der bescheidene Komponist wird auch selbst nicht die Absicht gehabt haben, denselben einen Platz unter den Kunstwerken des höchsten Ranges anzuweisen. Der Stoff ist einfach und launig. Eine jung verheirathete Französin, Frau von Florville hält sich mit ihrem Gatten, dem Oberst von Florville, in Madrid auf. Das Haus, welches sie bewohnen, scheint in eine Nebengasse hinaus zu gehn, zu der man nur durch einen Umweg gelangen kann; dort hinaus sieht ein durch eine Tapete verstecktes Fenster. Frau von Florville hat dieses entdeckt und aus demselben mit ihrem in der Dämmerung vorübergehenden Gemahl ein Liebesverständnifs angeknüpft.

(Schlufs folgt.)

Ueber Olimpia nächstens.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18. Februar — Nro. 7. — 1824.

III.
Korrespondenz.
Ueber Spontini und seine Olimpia.
(Dritte Karnevals-Oper.)

Berlin, den 9. Februar.

Die Aufführung der Alceste gab neulich *) Veranlassung zu einer allgemeinen Betrachtung über Glucks Eigenthümlichkeit. Mein heutiger Bericht gilt einem Gegenstande, dessen Name schon in unsern Tagen das Losungswort zum Parteienstreite abzugeben scheint. Die Kritik hat mit Parteiung und Persönlichkeit nichts zu schaffen; sie strebt, ihren Gegenstand zu erkennen und ihm in der Geschichte die gebührende Stelle anzuweisen. So will ich denn, statt auf die Erzählung jener Streitigkeiten einzugehen, oder mich gar in sie zu mischen, den geschichtlichen Standpunkt Spontini's zu bezeichnen suchen. Nicht um zwei ganz heterogene Naturen zu vergleichen, sondern um eine geschichtliche Erscheinung an die andere zu knüpfen, werfe ich noch einen Blick auf Gluck.

Wie anders waren die Verhältnifse, unter denen er seine Opern schuf und die, unter denen Spontini sich entwickelte! Welche Stille dort! Italien ohne politisches Leben, aus bedeutungloser Gegenwart auf die herrliche Vergangenheit, seinen Stolz, zurückgewiesen; der deutsche Reichskörper, die alte Regierung der Bourbons in altgewohntem Herkommen ruhend, von keiner neuen Idee aufgestört — selbst die lebenvollste Regung, der Krieg, nur Angelegenheit der Fürsten, nicht eine Entwickelung der Völker. In diesem geistigen Stillstande der Gegenwart steigt vor Gluck der Geist des Alterthums in seiner plastischen Ruhe und Abgeschlossenheit auf und es wird zur Vollendung gebracht, wonach bis dahin vergeblich gerungen worden war. — Gluck **beginnt** nicht eine Periode in der grofsen Oper, er **schliefst** eine. Von ihm bis auf Spontini, ist dieselbe nicht weiter gereift.

Nun überblicke man den Zustand der Völker, die Zeit, in der Spontini, **nachdem er sich in Italien technisch geübt hatte**, seine Vollendung erhielt. Neue mächtige Ideen von Freiheit, Alles durchglühendes Gefühl eigener Geltung, allgemeinen Menschenwerths und Menschenrechts, neu erwachender Sinn für Vaterland und Volksthümlichkeit, eine ungeheure Revolution, gefolgt von langjährigen Kriegen, alles giefst ein neues Leben durch die Völker Europa's, kräftigt den Einzelnen, umschliefst erhebend Alle zu einem Ganzen. Das herrliche **Wollen** und seine Ausschweifung, die **Leidenschaft**, herrschen und aus der Gährung will die Idee einer höhern einheitvollen Gestaltung auftauchen.

Hier beginnt Spontini eine neue Periode der grofsen Oper. Ueberschauen wir seine Opern fürerst im Allgemeinen, so zeigt sich schon formell jede in einer Einheit, welche vor Spontini noch niemals erreicht worden ist. Gluck — es bedarf kaum der Erwähnung — hat jeden Charakter wahr und treu durchgeführt, den Ton des ganzen Drama fest gehalten. Allein die Personen stehen bei ihm fast überall vereinzelt einander gegenüber und das Ganze bietet eine Reihe von Scenen, die eine zur andern hinführen, nicht in einander hineingeschlungen sind. Daher die im Allgemeinen nicht befriedigende Form seiner Duette und Terzette, die man oft mehr eine Reihe von Arietten nennen könnte — so geschieden sind

*) Extrablatt zu No. 5., Zeitung No. 6.

die gegenseitigen Aeuſserungen der Redenden — bis der Schluſssatz endlich den Einigungs-Punkt giebt. — Bei Mozart ist die höchste geistige Einheit im Charakter der einzelnen Personen und Opern. Es ist ästhetisch unmöglich eine Don Juan-, oder Cosi-Scene in Figaro oder Titus zu setzen, eine Arie der Elvira der Anna zu geben. Allein die einzelnen Scenen, in sich selber so reich bewegt, geistig mit einander so übereinstimmend, stehen dennoch unverbunden da — bei den meisten Mozartschen Opern lag die Nothwendigkeit schon in der Mischung von Rede und Gesang, aus der sie bestehen.

Spontini unternahm — und vollführte es fast überall, Scene in Scene, Arien, Ensembles, Chöre und Recitativ so in einander zu schlingen, daſs jeder Akt als Ein Guſs erscheint. Seine Mittel hierbei (um die Behauptung formell nachzuweisen) sind eine höchst einheitvolle, das Ganze umspannende Kantilene und eine eben so einheitvolle, in das Ganze gebrachte Bewegung. In beiden, ihm hier als eigenthümlich zugeschriebenen Erscheinungen ist der vorzüglichste Anlaſs zu den widersprechenden Urtheilen über ihn zu suchen.

Die, welche ihm Mangel an Melodie beimessen, und die, welche eben in der Melodie seine gröſste Stärke zu sehen glauben, sind sich nicht so ganz widersprechend, als man wohl glauben möchte. Der Reichthum an einzelnen melodischen Sätzen, in welchen Mozart jede Regung im Gemüthe seiner Personen ausgesprochen hat, (am reichsten in Figaro) muſste bei Spontini einer umfassendern, zusammenhaltendern Melodie des Ganzen (die wir nach diesem Charakter Kantilene genannt haben) geopfert werden und in dieser bedurfte es sogar häufigerer Wiederholungen, als zu den Schöpfungen früherer Komponisten, um die gröſsere Einheit und Verbindung zu bewirken. Der erfahrne Komponist hat wohl erkannt, daſs seine Kantilene eben in dieser Gestaltung ihre gröſste Macht erhalte und diese Ganzheit in der Melodie am geeignetsten sei, die Mehrzahl der Hörer in Einem Zuge fortzutragen. So erscheint jener Widerspruch der Parteien nicht unversöhnlich; zugleich aber auch eine Vergleichung spontinischer Melodie mit anderer, z. B. mozartscher unzuläſsig, da beide Meister Verschiedenes gewollt und geleistet haben. Ueberhaupt muſs man jeden Künstler und jedes Werk allein nach und aus seiner Tendenz beurtheilen und es verräth Krämersinn, wenn der Beurtheiler die einzelnen Mittel, z. B. die einzelnen Melodieen, Modulationen und dergleichen, gegen einander abzählt.

Gehoben und unterstützt wird die melodische Einheit durch einen höchst geordneten, harmonischen Periodenbau. Der einfache und klare Rythmus (fast überall von zwei und zwei, oder vier und vier Takten) der sich durch alle spontinischen Opern verbindend zieht, ist wohl zum gröſsern Theile Veranlassung zu der Beschuldigung, Spontini wiederhole in seinen spätern Opern die frühern. Man könnte es bei dieser Meinung belassen, wenn nur zugleich erkannt würde, wie auch hier die Tendenz, ein geschlossenes Ganze zu geben, für die eigenthümliche Gestaltung des Einzelnen beschränkend wirkte — und untersucht, wie weit eine reichere Entwickelung des Einzelnen mit der beabsichtigten Einheit des Ganzen noch verträglich gewesen wäre. Auch hier ist aber die geistigere Erwägung der Tendenz des Künstlers einer rein äuſserlichen Ansicht der Form seiner Werke gewichen.

Doch — schon zu viel für eine Korrespondenz-Nachricht über das Grundprinzip der spontinischen Oper in Hinsicht ihrer formellen Auffassung. Was ist es, das diese Form beseelt, das sie geistig möglich machte, ja nothwendig bedingte? Es ist die Leidenschaft. Nicht Charakterbildung, wie bei Gluck, nicht musikalische Darstellung des ganzen Menschen — sondern die Darstellung der Leidenschaft in ihm, erscheint uns vorstechend als wohlgelösete Aufgabe Spontini's. Daher die gewaltige Besetzung seines Orchesters, daher die reiche Figurirung seiner Saiteninstrumente, besonders der Violen, daher die eben so reich und häufig, als zweckmäſsig eintretenden Blech-Instrumente, daher — um das Walten des

Grundprinzips auch in einer Einzelheit nachzuweisen — D dur als stehende Tonart für seine Ouvertüren. So durchströmt ein aufgeregtes Leben jede Oper Spontini's in den wichtigern und unwichtigern Theilen. Schon seine Ballets haben im Vergleiche mit allen andern eine erhöhte Bewegung, seine Recitative einen hoch gesteigerten Ausdruck. In seinen Hauptpersonen werden die gewaltigsten Hebel der Leidenschaft, Liebe und Krieg bewegt; Liebe und Heldenthum, oder adlicher Sinn *) dafür durchdringen und heben sich gegenseitig und diese schöne und grofsartige Bedeutung legt sich uns nicht in Einem, sondern in allen seinen Hauptcharakteren dar. So erscheinen Olimpia, Amazili und Julia, Kassander, Kortez und Licinius in den Hauptzügen ihrer Charaktere nahe verwandt, wenn auch nicht als dieselben und eine flüchtige Betrachtung konnte auch hierin zu der Behauptung Anlafs finden, Spontini wiederhole sich aus seinen frühern Opern. Künftige Aufführungen derselben werden wol Gelegenheit geben, die hier herrschende Ansichtweise weiter zu entwickeln. Auch die weitern Betrachtungen über Olimpia mögen bis dahin ausgesetzt werden. Nur der Charakter der Statira fodert eine vorzugweise Berücksichtigung.

Kaum konnte Spontini eine günstigere Gelegenheit geboten werden, seine ganze Kraft zu entwickeln, als in diesem Charakter, der nur aus den heftigsten Leidenschaften gewebt ist. Er darf auch unstreitig Spontini's vollendetster genannt werden. Die kräftige, stolze Tochter des Darius mufs mit dem ganzen persischen Könighause schon früh den Sturz der Hoheit in die Tiefe erfahren. Der Sieger Alexander schenkt der Knieenden das Leben und — den Thron, dem die Völker ringsum gehorchen. Dies ist die ihr gebührende Stelle, ihr Herz darf und mufs von dem herrlichen Gemahl ganz erfüllt sein. Nun geschieht der furchtbare Schlag, der ihren ruhigen, hoheitvollen Charakter im tiefsten Grunde zerrüttet. Alexander wird vor ihren Augen ermordet, die geliebte Tochter Olimpia — so glaubt Statira — theilt sein Schicksal, das grofse Reich ist zerfallen, das Haus des Königs zerstört, jedes Glück zertreten — die Wittwe des Weltenbeherrschers birgt sich vor den Mörderdolchen in die nächtige Verborgenheit des Dianentempels, die Stolze als dienende Priesterin, den Herrschersinn in Unterwürfigkeit gebeugt, Rache und Hafs zum Schweigen verdammt, ihre Klage im weiten Haine des Tempels ungehört verhallend. Welch' eine Einsamkeit!

So finden wir sie in der Oper. Der Befehl des Hierophanten zieht sie aus der Nacht ihres Grames in das festliche Getümmel der Vermählung — sie soll Glück verheifsen, sie, die Verrathene, Ausgestofsene; und in dem, der ihren Segen erwartet, erblickt sie den (vermeintlichen) Mörder ihres Gatten und ihres Glücks. Ihr Fluch zerreifst die Feier. Der Tempel ist entweiht. Sie naht, um die Göttin zu sühnen und die Erinnerung an Kassander und sein Verbrechen verwandelt das Gebet in lästernde Anklage der Götter. Vor der Gewalt der Leidenschaft bricht hier die stolze Kraft zusammen. — Aus ihrer Ohnmacht erwacht Statira zu reuigem Gebete; sie findet in Olimpia ihre Tochter wieder. Süfse Mutterliebe mildert den herben Sinn. Kassander ist es, der die Tochter gerettet hat, beide flehen Statira um Vergebung; sie ist erweicht, sie hebt die Hände, den Bund der Liebenden zu segnen — und in Fluch verwandelt sich der Segen auf ihrer Lippe. Es ist eine furchtbare Gewalt in dieser Uebermacht des Rachgefühls, dem sich Mutterliebe, ja der Wille zur Versöhnung — so erscheint es — beugen, das wie ein Gott den willenlosen Menschen lenkt. —

Die Milder verdankt dieser Rolle wol ihren höchsten Triumph. Was könnte die Bühne werden, wenn jeder Charakter so erfüllend und einheitvoll, mit so gleichbleibender Haltung und Kraft durchgeführt würde!

Vortreffliches leisten auch Madame Schulz und die Herren Bader und Blume. Von ihnen ein andermal.

---

*) Als eine nicht bedeutunglose Aeufserlichkeit erwähne ich, dafs ich in keiner Partitur so oft „noblement" angezeichnet gefunden, als in Spontini's.

Die Bajaderen. Heroische Oper in drei Akten zu beibehaltener Musik von Katel, aus dem Französischen des Jouy frei übersetzt durch C. Herklots.

(Schlufs aus dem Extrablatte zu No. 6.)

Leider dürfen wir von der Ouvertüre nichts sagen, weil uns ein ungünstiger Stern einige Minuten verspätete und der Eindruck und die Erinnerung aus frühern Vorstellungen nicht mehr lebendig genug sind. Wir wenden uns also zuerst zu dem Frauenchor Scene 2.: „Der Lieb' und Dankbarkeit Entzücken“ u. s. w. den wir besonders deshalb herausheben, weil darin sich der Charakter der ganzen Musik (in nuce) darstellt. Die Tonart ist A dur und geht gegen den zweiten Theil in feiner geistreicher Modulation durch Cis dur nach Fis moll über. Die Melodie ist durchgängig schön und originell und spricht eine sanfte romantische Liebe aus, die die Seele der ganzen Oper bildet. Man möchte sagen, die seelige Ruhe des indischen Himmels, des sanften tief und fein fühlenden Volkes, der ganzen reichen, stilllebenden südlichen Natur sei in diesem Stücke aufgefafst und ziehe uns in die Verwandschaft jenes Volkes und Klima's hinüber. Im Ganzen athmet derselbe Geist durch die ganze Oper. Es kommt nie zu schroffen, wilden Aeufserungen der Leidenschaft; alles ist in dem mild-romantischen Tone jenes Klima's, jener reichen sonnigen Fluren gehalten. — Darauf folgen einige erzählend exponirende Recitative, die obwohl nicht ohne Ausdruck und gut deklamirt, dennoch eine zu epische Breite einnehmen, wie das schon oben gerügt worden. Dabei ist manches als Arioso behandelt, was durchaus kurz recitirt werden mufste, und dadurch wird die handlunglose Scene noch länger. Wie aber der Komponist Rustans Rede:

„Was wecket dann (sic) Deinen Schmerz? — Wie kann Dich Sehnsucht quälen? — Die höchste Macht ist Dein! — Du kannst als Herr befehlen — und glücklich sein! — Warum zagst Du, ein Recht zu üben, das die Sprödeste Dir giebt? — Wink ihr zu, Dich zu lieben — und sei geliebt!“

wie er diese, sag' ich, ganz als Arie und nicht als Recitativ behandeln konnte, das ist unbegreiflich. Wir haben sie deshalb ganz hingesetzt, weil man (die Mühe eine citirte Stelle nachzuschlagen, nimmt sich selten Jemand) an dieser Arie vel quasi beweisen kann, wie wenig viele Musiker noch heut über die höhere Aesthetik ihrer Kunst, sobald sie mit der Poesie verbunden ist, nachgedacht haben. Die Arie ist für die Oper das, was der Monolog für das Drama: eine ausgesprochene Empfindung, wie jenes ein ausgesprochener, durch Gedanken motivirter komplizirter Seelenzustand, dessen Darstellung aber nur an die Zuhörer, nie an Mitspielende gerichtet sein darf. Daher ist es Unsinn, wenn ein Monolog im Drama etwa behorcht wird, und der ungeschickte Dichter zeigt alsdann nur, dafs er eine zufällige Form mit einer künstlerischen Freiheit verwechselt, oder besser, dafs er das äufsere Mittel der Sprache für das wesentliche innere gehalten hat. Eben so ist es mit der Arie. Sobald sie zu jemand der Mitspielenden gesungen wird, der sie hören soll, mufs sie sogleich in ein Duett übergehen; denn ausgesprochene Empfindung regt fremde Empfindung an und diese mufs sogleich dem Zuhörer mitgetheilt werden. Es darf keine Figur auf der Bühne stehen, die blos als Mittel dient, dem Zuschauer etwas mitzutheilen; eine jede mufs ihre Bedeutung für sich haben. — Im vorliegenden Fall ist nun noch der Mifsgriff begangen, dafs die Worte, welche der Komponist zur Arie gemacht hat, gar keine eigene Empfindung enthalten, sondern nur eine trockene Verwunderung über den Zustand eines Andern. Man wende mir nicht ein, dafs in unzähligen, ja in den besten Opern die gerügten Mifsgriffe vorkommen. Sie sind dort eben so tadelnswerth, wie hier und im Verfolg dieser Blätter, nehmen wir vielleicht Gelegenheit, gerade über die anerkannt vortrefflichsten Operntexte zu sprechen und zu zeigen, wie selbst da noch viel fehlt, bis das Werk einer aesthetisch kritischen Beurtheilung Stand halten könnte. —

Zu unserer Oper zurück. — Demaly's Recitativ und Arie: „Wohlan! Ertragen sei mein Loos!" G dur ¾ Takt ist tief gefühlt und von eindringend seelenvoller Melodie; auch eignen sich die Worte sehr zur ausdruckvollen Komposition, obwohl die Uebersetzung steif und ungeschickt ist. — Der Marsch welcher sich bei den Worten Rottars „die Grofsen Deines Reichs", u. s. w. aus der Ferne hören läfst, hat Rythmus und Charakter, wie überhaupt die meisten, besonders marattischen Märsche in dieser Oper vortrefflich zu nennen sind. Aufserordentlich schön ist der Chor der Bajaderen: „Du Quell der Lust". Er wiegt sich so melodisch hin und wieder, dafs er ganz übereinstimmend mit der Art des Eindrucks wird, den der reizend verführerische Tanz und das Betragen dieser, der Schönheit geweihten Geschöpfe, auf uns machen sollen. (Man denke nur an Göthes Vers: „Sie weifs sich so lieblich im Tanze zu tragen".) Der erste Theil des Finale's, bis zu den Worten: „Welche Marter für mein Herz" (Text pag. 18.), ist in Beziehung auf Charakteristik der Stimmen sowohl, als auf Verschmelzung derselben zu einem Ganzen, sehr schön gehalten, und es thut besonders das wiederholte Crescendo eine herrliche Wirkung. Doch möchte Laméa zu leidenschaftlich gehalten sein, die uns mehr als schwärmerisch Liebende vom Dichter gezeichnet zu sein scheint,

Die Hymne der drei Bajaderen: „Dourga blicke hold hernieder" ist überaus schön. — Darnach erlahmt aber die Musik etwas, und Laméas träumerische Prophezeiung, dieser überraschende herrliche Gedanke des Dichters, ist seiner nicht würdig gehalten. Ganz versäumt hat der Komponist die ihm vom Dichter dargebotene so höchst glückliche Gelegenheit, die Musik mit aller ihrer Gewalt einherschreiten zu lassen in der Stelle wo Demaly singt:

„Lafst meines Herzens Wahl mich frei Euch
offenbaren
Vernehmt!" —

Jetzt will der, von der Leidenschaft fortgerissene Jüngling das Wort Laméa ausfprechen, als ein Bote, der den Einfall der Maratten verkündet, ihn unterbricht. Statt diesen unmittelbar, vom Orchester unterstützt, ins Wort greifen zu lassen, hören wir ein lahmes Ritornell, aus dem wir weder Demaly's Stoken, noch das Schweigen des Boten begreifen. — Der Schlufs beim beginnenden Kampfgetümmel, ein feuriges Allegro in D dur, ist lebendig aber nicht charakteristisch genug.

Aus dem Folgenden wollen wir nur noch Einzelnes herausheben. Im allgemeinen sind die Märsche, Chöre und Tänze der Maratten im kräftigen charaktervollen Gegensatze gegen die der Indianer und Bajaderen gehalten, Trefflich ist die Stelle im Recitativ zwischen Laméa und Olkar, wo der letzte zu ihr sagt: „Das strenge Recht fodert Demaly's Tod! Du bebst?" Wir beben und fürchten mit ihr. Ergreifend ist Laméas Arie, (C moll, wenn ich nicht irre) „ohne den scheuen Blick von den Gefahren zu wenden." Sie dringt ins innerste Herz und erfüllt uns zugleich mit der Hoffnung, die auch Laméa'n aus der Ferne glänzt. — Das darauf folgende Duett zwischen ihr und Demaly könnte als der Gipfelpunkt des Rührenden in der Oper gehalten worden sein, enthält aber kühle Reflexionen statt heifser begeisterter Liebe. O ihr Dichter! — Das Finale des zweiten Akts reicht nicht an das erste. — Der dritte Akt ist der schwächste. Ein endloses Duett, oder besser Arienstückchen aneinander genäht und abwechselnd gesungen, die unbedeutenden eitlen Streitigkeiten der drei Sultaninnen und andre Nebendinge rauben eine halbe Stunde Zeit. Desto ergreifender wird daher auch die Scene, wo Laméa sich auf die Auffoderung des Braminen Hyderan zum Opfer für den Geliebten darbringt. Hier hat der Komponist seine ganze Kraft aufgeboten und nach unserer Meinung ein schönes Ziel erreicht. Besonders schauerlich ist des Oberpriesters mahnende Erinnernng an die Schwüre des Bundes und die Unwiderruflichkeit des Eides. Aufs tiefste rührend dagegen ist Laméas schwärmerische Arie: „Theurer Freund! der Tod vermählet uns" u. s. w. Sie kann die Krone der Oper genannt werden. —

Die Momente der Freude und Belohnung, nach denen wir uns gesehnt, folgen jetzt rasch auf einander und befriedigen vollständig, so dafs selbst das uns nicht stört, gleichsam im Bewufstsein unsers sichern Glückes in Ruhe noch eine Zeitlang den Freudenfesten zuzuschauen, welche das Glück Laméas und Demalys durch Tanz und Musik verherrlichen. Ob indefs der reine Wille des Komponisten nach der ergreifendsten Musik noch so lange Ballets erschaffen hat, bezweifeln wir, sind indefs auch nicht berichtet, ob die Balletmusik ein Zusatz von fremder geschickter Hand ist. —

Endlich zur Darstellung. Sie kann im Ganzen eine der gelungensten genannt werden. Fräulein Eunike sang mit bezaubernder Anmuth und ergreifender Innigkeit, besonders in den höhern Regionen ihrer Stimme, die ihren reinsten Metallklang, ungleich den Glocken, gegen den Gipfel zu gewinnt. Wenn sie ein gewisses, durch zu stark angespannte Kehlmuskeln verursachtes Drücken der Töne vermeiden wollte, so würden wir nichts zu erinnern haben. Ihr Spiel war im Ganzen zu loben und was die stumme Pantomine bei verschiedenen Scenen anlangt, (z. B. im 3ten Akte, wo der Bramin die Sultanin zum Opfertode auffodert,) sogar vortrefflich zu nennen. Man erblickte nichts von jenem zu viel, das der wohlmeinenden Künstlerin vielleicht nicht mit Unrecht bisweilen in Erinnerung gebracht werden kann. — Herr Stümer sang mit mehr Feuer und Klarheit der Stimme als wir in der letzten Zeit gewohnt waren, und wir wünschen dem geachteten Künstler Glück, wenn ein Rückschritt seiner schönen Stimme, den wir zu bemerken glaubten, nur temporär gewesen ist. — Herr Blume, als Fürst der Maratten leistete wie immer, sehr viel Gutes. Wir hoffen, er werde uns die Erinnerung nicht verargen, dafs mit beherrschter und gemäfsigter Kraft gehaltene Töne mehr Wirkung thun, als zu stark hervorgestofsene. Es ist dies ein Irrthum, in dem sich auch Herr Devrient (als zweiter Bramin höchst lobenswerth) befindet, obwohl wir dies nicht auf diese Rolle, wo er ganz gemäfsigt erschien, beziehen wollen, sondern vielmehr auf seinen Oberpriester in der Alceste, wo er durch zu starkes Angreifen der Stimme häufig detonirt. Da der Fehler beider Künstler aus dem zu eifrigen Bestreben, das Treffliche zu leisten, entspringt, so kann er nur als ein Irrthum in der Wahl der Mittel betrachtet werden, dessen Meidung der Erhaltung ihrer Stimme wie der Darstellung des Ganzen vortheilhaft sein wird. Herr Gern als Oberbramin gab, was von einem so trefflichen Veteranen gefodert werden kann. Alle kleineren Partieen waren gut besetzt und wurden mit Fleifs ausgeführt. Wie fremd indefs fremder Dialekt, von dem ein Künstler der Bühne nichts wissen sollte, einwirken kann, möge ein Beispiel bezeugen, indem aus mangelhafter Unterscheidung des D und T ein Sänger, den wir nicht nennen wollen, das Wort „begleitet" so sang, als hiefse es „bekleidet". Bei einem französischen Theater stellt die treffliche Schule vor solchen Verstöfsen sicher; möchten die deutschen Theater ein Beispiel daran nehmen. — Vortrefflich besetzt waren die kleineren Sopranpartieen, welches wahrlich, da sechs Sängerinnen erfodert werden, keine leichte Aufgabe für eine Bühne ist. Wohl der unsrigen, die durch unermüdeten Fleifs in Heranbildung junger Zöglinge sich stets eine Pflanzschule erhält, aus der Partieen dieser Art so besetzt werden können, dafs sie ihrer Stellung angemessen in das Ganze eingreifen. Wir heben die oben schon angeführte Hymne der Bajaderen: „Dourga blicke hold hernieder" heraus, welche von den Damen: Karl, Willmann und Hoffmann meisterhaft vorgetragen wurde. Die Chöre und das Orchester unter der sichern Leitung des Herrn Kapellmeister Seidel leisteten das Mögliche. Nur beim Recitativ wünschten wir, dafs Sänger und Begleitung bei der Aenderung der Harmonie mehr auf einen Schlag zusammen träfen, indem es eine üble Wirkung thun mufs, wenn die Singstimme schon aufgehört hat und der vorhaltende Akkord im Orchester noch dissonirend mitklingt. Besonders fühlbar war dieser Uebelstand in der letzten Darstellung der Alceste, wo das Orchester beständig

zu spät kam. In diesem Fall ist der mit dem Kapellmeister zuvor, (d. h. in den Proben) einige Sänger der Dirigent. — Möchten wir die ausgezeichnete Oper, die, wenn sie auch die höchste Idee eines Kunstwerks nicht erreicht, doch rühmlich darnach strebt und auf gemeinsame Wirkung der Musik und Poesie abzweckt, (diese nicht wie Rossini eitel und geckenhaft zerstört) doch bald wieder hören. Sie hat sich gewiſs eines allgemeinen Beifalls erfreut, der nur darum, sowohl für die Darstellenden als für den Komponisten, sich nicht so laut aussprechen kann, weil es an den Incidenzpunkten fehlt, die durch groſse in sich abgeschlossene Musikstücke gebildet werden, deren Mangel, wie oben gezeigt, gröſsten Theils vom Dichter herrührt. — Dem Uebersetzer haben wir nur noch zu sagen, daſs er sich künftig lieber bestreben möge, in edler musikalischer, jedoch ungebundener Sprache unterzulegen, als Reime zu suchen, da ohnehin die poetische Rythmik in der musikalischen fast immer untergeht, dagegen ein einzelnes Lahm-Wort auch der Musik stets ein Bleigewicht anhängt. A—Z.

Das verborgene Fenster, oder ein Abend in Madrid, Singspiel in 3 Abtheilungen nach dem Französischen von M. Tenelli. In Musik gesetzt von I. P. Schmidt.

(Schluſs aus dem Extrablatte zu No. 6.)

Berlin, den 8. Februar.

Dieses komische Verhältniſs wird mit Laune durch verschiedene Situationen durchgeführt, die besonders noch dadurch gewürzt werden, daſs Florville seine Gattin in eifersüchtigen Verdacht nimmt, weil der Diener ihm hinterbringt, daſs sie in der Dämmrung öfters zum Fenster hinaus mit einem Galan spreche, welches der Lauscher im Vorzimmer abgehorcht hat. Endlich läſst sich die Schöne erweichen und gestattet dem Liebhaber Florville ein Rendezvous. Er muſs auf der Strickleiter zum Fenster hineinsteigen und findet sich zu seinem Erstaunen in seinem eigenen Hause bei seiner Gattin. Das Abentheuer ist indeſs nicht so ernsthaft geschildert, daſs es nicht verziehen werden könnte, und so schlieſst das Ganze zwar mit einer kleinen Beschämung für Florville, aber doch zu allgemeiner Zufriedenheit. Wären die Singstücke nicht einzeln, wie im Vaudeville angebracht, so müſsten wir genauer auf den Stoff eingehn, und es würde uns nicht schwer werden, manche Mängel daran aufzufinden, z. B. daſs er besser in 2 als in 3 Akte zerfiele, daſs der Oheim eine etwas lahme Person, daſs manche Situation nicht geschickt motivirt und oft die Gelegenheit versäumt sei, die Musik mit mehr Wirkung eintreten zu lassen. Da die Musik indeſs mehr als ein gefälliger Schmuck, der aber nicht wesentlich ist, wie als nothwendige Triebfeder des ganzen Organismus erscheint, so können wir dies unterlassen und uns nur an die einzelnen Musikstücke halten. Die Ouvertüre ist leicht, wohlklingend und gefällig. Das Thema des Allegro erinnert ein wenig an Rossini. Es wäre zu wünschen, der Komponist hätte ihr einen bestimmteren, vielleicht den Charakter spanischer Musik gegeben, nach Analogie der ziemlich gewöhnlichen türkischen Ouvertüren. Allein das Wort Madrid könnte sehr leicht in Wien, London u. s. w. verwandelt werden, weil es dem Stücke sehr unwesentlich ist, in welchem Lande oder welcher Stadt es spielt. Und deshalb hat sich der Komponist auch wohl nicht gedrungen gefühlt, den spanischen Charakter in der Musik hervortreten zu lassen. — Das erste Duett hat keinen recht musikalischen Inhalt und man ist noch nicht genug mit dem Inhalte des Stückes vertraut, um das Wunderliche in der Situation zu erkennen. Sehr artige Wirkung thut dagegen No. 3. zwischen Sanchette und Lorenzo, während No. 2. wol nicht lebendig genug in den Gegensätzen beider Stimmen hervortritt. — No 4., ein Rondoletto von dem Oberst Florville gesungen, wird seine angenehme Wirkung schwerlich verfehlen; doch muſs es nicht ohne Feinheit vorgetragen werden. Der Anfang des Finale im ersten Akte scheint nicht glücklich gefun-

den zu sein, nachher wird es indeſs lebendiger und die verschiedenen Gemüthzustände sind, so weit es die Kürze des Stücks erlaubt, gut in Kontrast gesetzt.

No. 6., womit der zweite Akt beginnt, scheint parlando gehalten. Referent will über dies Stück nicht urtheilen, weil es so sehr in die Koulissen gesungen wurde (ein Fehler, den unsere darstellenden Künstler oft begehn) daſs er fast nichts von der Singstimme hören konnte.

An No. 7. schien dem Referenten der Eingang und das Recitativ sehr melodisch und gehalten: allein dem Rondo: „Männer, Männer, süſse Plagen" fehlte es an charakteristischer Melodie, die dagegen in No. 8. in dem Boleros desto hervorstechender war, weshalb denn Ref. dieses Stück das gelungenste der ganzen Oper scheint. Im Finale dieses Akts behagte uns alles sehr wohl, doch hätte der Chor der Musiker besser nur einem einzelnen Chorführer überlassen bleiben sollen, dessen Stimme charakteristisch zu führen gewesen wäre. Auch ist manches in der Dichtung zu steif, wie z. B. der Vers Lorenzo's:

Der kann lachen bei dem Scherz
Zentnerschwer war ihm das Herz
Kompliment wird Ihm gemacht
Weil den Hof er andern macht.

In der ersten Zeile ist die Situation des Dieners, der seinen Herrn der Gefahr und dem Verrath seiner lustigen Abentheuer entschlüpft glaubt, schon genug ausgedrückt. Die letzten Zeilen lassen sich nicht mehr komponiren; es wäre den Musiker gewiſs leichter geworden, wenn er die ersten einigemal wiederholt hätte und die Wirkung wäre komischer und besser gewesen.

Die Kavatine No. 10., welche den dritten Akt beginnt, ist sehr zart gehalten; auch die wohlklingend flieſsenden Worte begünstigen den guten Eindruck. Eben so dürfen wir die Serenate No. 11. nicht anders als loben, bis zu der Stelle, wo der Chor eintritt, der hier, so wie vorher nicht an seiner Stelle ist. Einfache Begleitung durch Blase-Instrumente würde die Wirkung dauernd erhalten, die der schöne Eingang auf uns macht.

Das Quintett No. 12. macht lebendig-komische Wirkung, besonders durch die verspottende Wiederholung der Serenate: „Hüll' in dichte Nebelschleier" u. s. w. — Der Schluſsgesang könnte (ein seltener Fehler!) ohne Schaden des Eindrucks ein wenig mehr ausgesprochen sein, auch würde es bessere Wirkung thun, wenn er mit dem Quintett in unmittelbarer Verbindung stände.

Im Allgemeinen müssen wir dem Komponisten noch eine zweckmäſsige Behandlung der Singstimmen und sehr wohlklingende bescheidene Instrumentirung nachrühmen. Die Darstellung war gerundet und von allen Seiten fleiſsig zu nennen, besonders die von Fräulein Eunicke. Auch Herrn Bohrers zartes Spiel der obligaten Begleitungstellen der Violine bei dem Kantabile No. 7 im zweiten Akte darf nicht unerwähnt bleiben. — Möchten wir die angenehme Vorstellung bald wieder sehen und von dem Komponisten bald etwas Neues hören.

A—z.

Das verborgene Fenster ist übrigens eine Uebersetzun der von Battoni schon komponirten „une soirée à Madrid. Kenner finden Battoni's Musik nicht lobenswerth — uns ist sie unbekannt. Einige Gesangstücke. z. B. die Anfangsduette sind von dem „poeteprussien" (nach Theaulons Ausdrucke) Herrn Herklotz zugefügt.

B—d.

Aus Frankfurt am Main vernehmen wir, daſs auch dort Valentine von Mailand (über die aus Kassel berichtet worden) aufgeführt ist. Mehüls Ouvertüre, die allerdings nichts, als ein verlängertes Ritornell zur Introduktion ist, hat man nicht genügend gefunden und deſswegen — die mit Mehül und Spontini bekannten Leser werden es nicht glauben wollen, es ist aber doch wahr — die Ouvertüre zu Olimpia vorangeschickt. Wie mag nur nach diesem Prolog die Oper fertig geworden sein?

B—d.

Nachträglich

wird bemerkt, daſs die Bajaderen am angeführten Tage als zweite Karnevals-Oper gegeben worden sind.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Extrablatt

zu No. 7.

der Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung.

Den 21. Februar 1824.

II.

Recensionen.

Festgesang, gesetzt für grofse Militair-Musik, aufgeführt am 29. November 1823. im Ritter-Saale des Königlichen Schlosses. Eingerichtet für Sopran, Alt, Tenor und Bafs, mit Begleitung des Piano-Forte und einer Violine. Sr. Königl. Hoheit, dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preussen in tiefster Ehrfurcht gewidmet von K. F. Müller. Berlin, bei Trautwein. Pr. 12 Gr.

Schon die freudige Veranlafsung zu diesem Festgesange wird ihm eine günstige Aufnahme bei dem hiesigen Musik liebenden Publikum sichern; aber auch als Tonstück verdient derselbe Lob, zumal wenn man dessen eigentliche Bestimmung — für grofse Militair-Musik — im Auge behält. — Die in den ersten beiden Takten des Einganges in halben Tönen auf und abschreitende Gegenbewegung der Instrumente ist, besonders für die Posaunen, von guter Wirkung und bereitet auf den Inhalt des Gedichts vor. Ueberhaupt möchte das erste Tempo 4/4 Takt, gelungener als das darauf folgende Allegretto 3/4 Takt zu nennen sein; von welchem wir jedoch den im 4ten und 5ten Takt befindlichen Uebergang von Bdur in Cmoll, zumal in der Behandlung der Singstimmen rühmlich erwähnen müfsen. Ob das Ganze nicht durch gleiche Fortbewegung des Zeitmafses und der Taktart an Haltung gewonnen haben würde, mag hier unerörtert bleiben. Herr K. F. Müller hat die Absicht, kleine musikalische Zirkel durch Mittheilung dieses Festgesanges zu erfreuen, gewifs nicht verfehlt. — n —

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 11. Februar.

Herr Konzertmeister Möser fährt auch diesen Winter fort, die Freunde klassischer Kammer-Musik durch seinen geistvollen Vortrag der ausgewähltesten Quartette von J. Haydn, Mozart, Beethoven und Andreas Romberg zu unterhalten.

Ausgezeichneten Beifall hat besonders ein Quartett von Beethoven durch die charakteristische Art des Spiels erhalten. Es wurde deshalb in zwei Versammlungen auf Begehren wiederholt ausgeführt. Mit welchem Humor H. Möser die Haydnschen Muster-Quartette vorträgt, wie hier Witz und Laune sprüht, ist bekannt. Mozart dürfte dem feurigen Temperamente des Spielers weniger entsprechen, als Beethovens kühne, oft bizarre Fantasie und die Energie und Romantik, welche sich in den meisten Tongemälden dieses in sich selbst zurückgezogenen Genies ausspricht, der eine Welt von Tönen in sich trägt, nur weniger, als Mozart die Empfindung rege macht.

Zu wünschen wäre es, dafs auch die Mozartschen Quintette und die Kompositionen von Spohr und Onslow abwechselnd dem geistreichen Genufse noch mehr Würze gäben. — Sehr schön führte Herr Möser besonders das Haydnsche Quartett mit den meisterhaften Variationen auf das österreichsche Volkslied; „Gott erhalte Franz den Kaiser", auch die beiden älteren Quartette von Mozart aus G und C dur aus.

Mit-Spieler sind gewöhnlich die Herren Schwarz, Lenfs und Kelz oder Krautz. Alle streben nach Einheit zu einem schönen Ganzen.

Der Berendsche Saal ist durch aufmerksame Zuhörer fast jeden Mittwoch Abend gefüllt.

Acht Versammlungen haben bis jetzt statt gefunden und vier stehen noch bevor. Doch wäre ein zweites Abonnement auf noch sechs Versammlungen sehr zu wünschen, da die Osterzeit dies Jahr später als gewöhnlich eintritt und auch der holde Lenz uns vielleicht nicht zu früh überraschen wird, da wir den Winter noch immer vergeblich erwarten.

Iphigenia auf Tauris.

(Vierte Karnevaloper, gegeben am 13. Februar.)

Sie sollte nie aufgeführt werden, ohne dafs man Iphigenia in Aulis vorausgeschickt hätte. Der Hauptcharakter gewinnt seine höchste Bedeutung, sein höchstes Interesse aus dieser. Dort mufs Iphigenia *) gekannt worden sein, dieses himmlische Bild, das nichts als Jugendfrische, Anmuth, Schönheit, Liebe, Unschuld ist, dem ganz Griechenland entgegenjubelt, vor deren Wagen die Schaaren griechischer Mädchen und Jünglinge frohlockend tanzen, die Tochter des herrschenden Agamemnon, die geliebte Braut des Jugend-Helden Achilles — wenn man die zweite Oper ganz verstehen will: Iphigenia, von demselben Volke dem Opfermesser entgegengedrängt, funfzehn Jahre verbannt unter ein rohes Volk, zu einem blutigen Tempeldienste gezwungen — noch der Zerrüttung ihres Hauses, des Gatten- und Muttermordes unwissend. Beide Opern sind nur eine — dies hat vielleicht Gluck mit veranlafst, der zweiten keine förmliche Ouvertüre zu geben; die erste war schon der genügende Prolog. Le mer calme — Sturm: das ist die Ouvertüre der zweiten. Aber in ihr tritt ein neuer Charakter auf, der Iphigenien den ersten Rang streitig macht. Dies ist Orestes, Glucks gröfste Charakterschöpfung.

Orestes ist die dunkelste, furchtbarste Erscheinung in der musikalischen Welt. Der Kenner kann nicht aufhören, neue Züge des gröfsten Genie's in der Bildung dieser Rolle zu entdecken, der Schauspieler kann das Studium derselben nicht erschöpfen. Es ist der Sprosse von Königen, mit denen Götter sich oft verbanden, der Sohn des göttergleichen Agamemnon. Kraft und Stolz haben ihr Siegel der Stirn des herrlichen Jünglings aufgedrückt. Da zerstört ein übermächtiges Geschick Glück und Kraft und Leben. Des Vaters Ermordung mufs — so wollen die Götter — gerächt werden, der fürchterliche Muttermord ruft die Eumeniden in Orestes Gefolge. Die Oper enthält keine Aussöhnung, keine Ausgleichung. Iphigenia kehrt zum Vaterlande wieder — aber funfzehnjährige Verbannung hat sie der Jugend, des süfsen Friedens und Glücks beraubt; die Herzen findet sie nicht mehr, die ihr sonst entgegenschlugen und das väterliche Haus ist entweiht durch die schrecklichsten Morde. Auch Orestes Kraft und Leben ist im innersten Marke zerstört. Die Verheifsung Dianens wiegt zu leicht. Wer die Erinnien gesehn hat und so: der verliert ihren Anblick nicht mehr, für den ist nicht Freude, nicht sichere Ruhe zu hoffen. Diese Ansicht von der Oper erregt und befestigt jede Scene und es ist bemerkenswerth, wie sie in der Bildung der Hauptcharaktere vorwaltet. Darum werden wir bei Iphigenia fortwährend an die schöne, längst entschwundene Jugend erinnert — am rührendsten bei der Todtenfeier, die sie dem vermeintlich dahin geschiedenen Orest begeht. Hier kehrt dieselbe Melodie wieder, mit der in Aulis die Völker Griechenlands ihre Bewunderung und Liebe der glücklichen Fürstentochter aussprachen.

u. s. w.

Aber wie windet sie sich bei der Wiederkehr durch die wehmüthigsten Modulationen! Gewifs liegt hierin einer der schönsten Züge, die je einem Komponisten gelungen sind. — Mit Iphigeniens vereinigt sich Orestes Geschick in seinen letzten Momenten; jeder derselben ist die Frucht, ich möchte sagen, die Quint-

*) Iphigenia, die Kraftgeborne; würdiger Name für eine Helden- und Königstochter. Wir haben noch den mildern Eugeneia (Eugenia) die Wohl- und Schöngeborne.

essenz seines vergangenen Lebens, seiner Thaten, seiner Leiden. Es ist bewundernswürdig, mit welcher Weisheit dieser Charakter durch die Oper durchgeführt ist. Schon die Ankündigung im Munde des Scythen, der Orests und Pylades Gefangennehmung berichtet:

> l'un d'eux étoit rempli d'un desespoir funeste, les mots de crime, de remord étoient sans cesse dans sa bouche, il detestait la vie, il appellait la mort — *)

zeigt uns auf Einen Blick seinen ganzen Zustand. —

Es kann nicht verkannt werden, daſs der Erfolg dieser Oper, mehr wie der jeder andern, von der Darstellung der Hauptpersonen, vorzüglich des Orest abhängt. Der Schauspieler, dem die Ehre dieser Darstellung wird, hat daher die dringende Pflicht, sie zu seinem ernsten Studium zu machen. Er wird nimmermehr genügen, wenn es ihm nicht gelungen ist, seine Rolle so einheitvoll durchzuführen, als Gluck sie komponirt hat. Einzelne schöne Momente genügen hier durchaus nicht, denn die Kraft der Rolle liegt nicht in Einzelheiten; er wird sie aber unmöglich in ihrer wahren Bedeutung auffassen, wenn er nicht neben — ja vor den Worten die Komposition wohl erwägt und, so der ganzen Kunstschöpfung Glucks folgend, sich den Zustand des Orest in jedem Momente psychologisch klar macht.

Herr Rebenstein, welcher auf unserer Bühne den Orest darstellt, wird besonders für diese Rolle durch seine Persönlichkeit sehr unterstützt. Er leistet sehr viel Gutes, ja einige Momente sind erschütternd; als solchen zeichnen wir den in seiner ersten Unterredung mit Iphigenia aus, die ihn um das Vaterland und Agamemnon befragt. Agamemnon! ruft der Unglückliche, dem bei diesem Namen das schwarze Geschick seines Hauses, das Verbrechen der Mutter, seine schreckliche Rachethat vor Augen tritt; Agamemnon! wiederholt er, ohne die Zwischenrede zu vernehmen, mit einem Accent des Entsetzens, des furchtbarsten Schmerzes, der gewiſs jedes Herz erschüttert. Ein solches Wort wiegt manche Arie auf. Hätten wir nichts, als diesen wiederholten Ausruf von Herrn Rebenstein gehört, so wüſsten wir, daſs er Sinn für seine groſse Rolle hat. Er mag es demnach als Beweis unserer wahren Achtung ansehen, wenn wir auf seine Darstellung näher eingehen. Sie hat uns gerade in ihrem gröſsten Momente, in der ersten Hälfte des zweiten Aktes, nicht genügt.

Orest ist von den Eumeniden lange und fürchterlich verfolgt worden, ehe er nach Tauris gelangt. Nicht zufällig, sondern nothwendig ist ihm der Freund zugesellt. Orest bedarf der Stütze, da ihm die eigene königliche Kraft gebrochen ist. Diese Zerstörung des herrlichen starken Jünglings ist es eben, welche unser Herz am tiefsten bewegt; durch die ganze Rolle könnten wir nachweisen, daſs sie auf dieser Voraussetzung beruht. So erscheint Orest im ersten Akte stumm, in sich verschlossen, ohne Theilnahme an dem, was vorgeht. Nur als Thoas beiden Freunden den Tod bestimmt, klagt er sich an:

> O mon ami, c'est moi, qui cause ton trepas.

Hier ist der Dulder nur gezeigt. Möchte seine Erscheinung immer eine solche sein, daſs sie allein bis zum zweiten Akte die Fantasie des Zuschauers erfüllt!

Nach jenen Worten ist Orestes in ein dumpfes Schweigen versunken. Er brütet über seinem Geschick, er hat keine Klage mehr, er schaut nur hin, wie der Stier, der sich sein Grab scharrt, auf den Löwen, wenn er, unabwendbar zum vertilgenden Sprunge sich hebt — und noch zaudert. So finden wir ihn bei Pylades im Kerkergewölbe.

> Quel silence effrayant —

hebt Pylades an, sucht den Gebeugten aufzurichten,

> que peut la mort sur l'ame d'un heros?
> Ne sui-je plus Pylade et n'est-tu plus Oreste? —

*) Ich ziehe für diesmal vor, den Originaltext anzuführen, um auch hier auf die überwiegende Kraft desselben in Verbindung mit der Komposition vor jeder Uebersetzung aufmerksam zu machen.

Antworten — das vermag Orest nicht. Wie in halber Ohnmacht nur von ferne berühren jene Namen sein Ohr und geben seinem Sinnen Worte zum Selbstgespräch:

> Dieux à quelles horreurs m'aviez vous reservé? D'un aveugle destin déplorable victime, partout errant et partout reprouvé mon sort est accompli, j'etais né pour le crime.

Auf Pylades Frage um diesen neuen Ausbruch der Verzweiflung: langes Schweigen; ein Blick hebt sich langsam, unsicher nach Pylades, dann ein Schrei:

> je t'ai donne la mort,

ohne Accent, fast unartikulirt. Seine Bestimmung, von Missethat zu Missethat, von Muttermord zu Freundesmord in den Abgrund hinuntertaumeln — das steht allein vor Orests Augen; die Erde schwankt, der Abgrund öffnet sich, Erinnien drohen — dort wankt der blutige Schatten der Mutter:

> Dieux, qui me poursuivéz, Dieux, auteurs de mes crimes — de l'enfer sous mes pas entr'ouvrez les abimes! *)

Klang der Sprache, Rythmus, die herausfodernde, stets auf einen Punkt schlagende Trompete, die hinabreifsende Bewegung des Orchesters — alles vereinigt sich zum höchsten Ausdrucke des verzweiflungsvollsten Schmerzes, bezeichnet diese Arie als den Punkt der höchsten Kraftanspannung, der nun Erschöpfung folgen mufs.

Pylades redet zur Beruhigung des Freundes, erwähnt ihre beiderseitige Freundschaft — Wache kommt, reifst sie auseinander. Der Kampf ist sehr kurz, über die Gefesselten leicht gesiegt; Orestes einzige Stütze wird ihm weggerissen:

> On te l'enleve, Pylade est mort pour toi!

ruft er selbst und stürzt hin in Ohnmacht. — O du Armer, wie mufs die lange Qual dir das Mark ausgesogen haben, dafs dieser kurze Kampf, diese kurze Trennung vor der ewigen dich so zu Boden wirft! —

Er richtet sich wieder mit halbem Körper auf, oder vielmehr er strebt, sich aufzurichten — das ist das Bäumen des ohnmächtigen Widerstandes:

> Dieux avides du sang, tonnéz! Tonnéz, ecraséz moi!

Das ist der Schrei der Wuth aus der gespaltenen Brust. Jetzt stricken sich alle Sehnen los, er fühlt die Veränderung in seinem Innern; mit veränderter Stimme:

> ou suis-je? —

lange Pausen überall —

> à l'horreur, qui m'obsède, quelle tranquillité succede —

Unglücklicher, sie ist es nicht: es ist auflösende Ermattung zum Tode —

> le calme rentre dans mon coeur —

Wie? dieses wäre Friede? Ist das nicht der letzte Pulsschlag der ausgeleerten Adern — welche sterbende Töne — nahen nicht schon die quälenden Schattengebilde — ist das nicht der leise Fufstritt der Schreckengeister? Wie furchtbar bohrt sich dieser eine ewig wiederkehrende Ton in Ohr und Herz! und hierzu

> le calme rentre dans mon coeur.

Orestes sinkt in Todesschlaf hin.

Mit jedem Tone ist hierhin gedeutet, physisch und psychologisch nothwendig ist dieser Gang begründet. — Herr Rebenstein fällt nach der Trennung von Pylades nur in Ohnmacht, um wieder aufzustehen, hat kein Bedenken, die Bühne auf und ab zu spazieren und legt sich dann schlafen, damit die Furien auftreten können. Sein Gesang dieser Scene entspricht dem Spiel. Wie will der denkende und fühlende Künstler, den wir in ihm verehren, dies rechtfertigen?

Zum Schlufs eine Frage an die Direktion? Wie kann mit der edlen Darstellung einer griechischen Tragödie diese eben so widrige als lächerliche Darstellung der Furien bestehen, mit der das Auge in jeder Iphigenien- und Armiden-Vorstellung beleidigt und gequält wird? Will man Ekel und Lachen statt Schauer erregen? Vielleicht hat man die Furien zu Glucks Zeit eben so dargestellt. Nun, die Zeit ist nicht vergessen, wo Ariadne und Iphigenie im Reifrocke u. s. w. auftreten durften und im 15ten Jahrhundert geschahen in den Mysterien und Possenspielen noch ganz andre Dinge. Unsere Zeit aber und unsere Stadt darf von den so kunstsinnigen und unterrichteten Direktoren Befreiung von alten Geschmacks- und Kunstsünden erwarten.

---

*) Welche Gewalt der Sprache! Und nachher das unübersetzbare „et justifiez vous" — δικαιώθητε; nicht: rächet euch, sondern: erfüllt in dieser Rache eure Gerechtigkeit. Wie dringend, wie unabweislich! Nicht an ihren Hafs, an ihre Pflicht mahnt der Verzweifelnde die Götter.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der [illegible]

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25. Februar — Nro. 8. — 1824.

Die Karnevals Abentheuer, oder Pantalon nebst den Seinigen in Deutschland. Ein Drama nach dem Leben in mehren Scenen. Von dem Verfasser, verschiedener unbekannter Werke.

Dritte Scene.

(Verspätet.)

Die Ouvertüre ist zu Ende, der Vorhang rauscht auf.

Pantalon.

Pierrot, sag' mir doch, wo blieb denn das Crescendo? Hab' ich mein Lebtag schon eine Ouvertüre ohne Crescendo gehört?

Pierrot.

Lafst Euch das nicht irren Herr, mit der deutschen Musik geht es im Ganzen so decrescendo, dafs sie froh sind, wenn sie sich noch so in gleicher Stärke halten können.

Kolombine.

Hörtest Du, was der Grofse mit der Brille sagte?

Arlequin.

Er zog so ein schiefes Gesicht zu seinem Nachbar, dem kleinen Hagern. Horch!

Der Hagere. (Zum Grofsen.)

Eine herrliche Ouvertüre, wenn man es recht betrachtet! Sie ist eben so abgemessen als unbegränzt! Nicht?

Der Grofse.

Ja, ja, wohl wahr. Wissen Sie aber, was Händel gesagt hat? „Der Kerl versteht so viel vom Kontrapunkte wie mein Koch."

(Der Hagere lächelt beifällig, dreht sich aber verdriefslich um.)

Kontrafagott.

Ich finde es unausstehlich, liebster Nachbar Posaune, dafs der breitschultrige Grofse da hinten im Parterre so viel schnattert, dafs man hier im Orchester kaum das Taktschlagen des Herrn Direktors hört, geschweige denn Instrumente oder sonst etwas zarteres. Ich glaube wahrhaftig er thut es um mich damit zu schikaniren, denn in der That. er ist erbofst auf mich, Er hat vor langen Jahren etwas komponirt, das er alle Jahr' aufführt, was aber seit dem ersten kein Mensch mehr hören will. Da hatte er einen Haupteffeckt auf das tiefe H gelegt. Weil ich das tiefe B recht sonor blase, dachte er, ich könnte das, nach der Analogie: wer A sagen kann, mufs auch B sagen, auch so recht gut und kräftig herausstofsen. Aber gerade da ist eine Sprosse in meiner Tonleiter gebrochen; ich hab's nicht. In der Probe kommen wir an die Stelle; ich schweige natürlich. „Wetter Element, warum blasen Sie nicht Herr," schreit er erbost. Ich sagte trocken, dafs ich's nicht hätte und das ganze Orchester lachte laut auf, weil er sich immer für allwissend ausgab. Seit der Zeit kann er mich nicht ausstehn und verbreitet in der Stadt: meiner Tücke wäre es zuzuschreiben, dafs seine Musik durchgefallen sei. Denn in solcher Musik käme es auf jede Note an; eine einzige heraus und die ganze Kette sei zerrissen und falle herunter. Auch hat er ein Konzert, das er ursprünglich für mich komponirt hatte, aus Rachsucht für die Flöte arrangirt.

Posaune.

Hilf Himmel, wir haben über dem Gespräche den Herold im Stiche gelassen, dem wir doch fest versprochen, so zu blasen, dafs ihn das Publikum nicht hören könnte, womit wir beiden Theilen einen guten Dienst geleistet hätten.

Kontrafagott.

Lassen Sie's gut sein, wir wollen es wenigstens beim Apollo nicht vergessen. Geben

Sie nur Acht wenn der Direktor die Dose aus der Tasche zieht; denn sobald er Anstalt macht eine Prise zu nehmen, kann man darauf rechnen, daſs oben etwas gesungen wird, was unten durchfällt.

Posaune.

Eine eben so wahre als feine Bemerkung. *)

Contrafagott.

Ja, auf Ehre, dieses Verfahren bezeichnet die wahre Ruhe eines Direktors.

Pantalon.

Mich fängt an das Ding sehr zu ennuiren. Die Leute vergnügen sich hier so ernsthaft, daſs man nicht recht weiſs, ob man in einer Kriminal-Gerichtstube, oder in einem Schauspielhause sitzt. Komm Pierrot laſs uns fort.

Pierrot.

Mit Freuden.

Arlequin.

Wir kommen nach; ich will mit Kolombine noch ein wenig hierbleiben.

Pantalon.

Nur nicht zu lang! (Ab mit Pierrot.)

Arlequin.

Ich bin froh daſs der Alte fort ist; nun kann ich mein Wesen ungestört treiben. Sieh da, der groſsstämmige Brillenträger ist eingeschlafen, aber ich will ihn erwecken. (Er schlägt ihn mit der Pritsche auf die Nase.)

Der Groſse. (Fährt auf, schlaftrunken.)

Bravo, Da capo!

Arlequin. (Schlägt wieder.)

Das laſs ich mir nicht zweimal sagen.

Der Groſse.

Herr ins Teufels Namen, was soll das bedeuten! Sucht Er Händel?

Der Hagre.

(Der den Vorgang nicht bemerkt hat, zuvorkommend.)

O ja, allerdings Händel, mein Lieblings-Komponist.

Der Groſse.

Ich glaube Sie sind verrückt geworden, wer spricht denn mit Ihnen? (Der Hagre verbeugt sich.) Aber Ihn mein Freund mit Seiner bunten Jacke warne ich! Ist Er grob, so kann ich's auch sein.

Polizeioffiziant.

Ruhig mein Herr, selbst so billigen Verdruſs darf man hier nicht so laut äuſsern. Und Sie mein Herr im bunten Kleide belieben sich nieder zu setzen.

Arlequin.

Darf ich nicht hier auf der Seite stehn, wo ich Niemand hindre?

Polizeioffiziant.

Hindern oder nicht, das ist alles einerlei; kurz hier darf man nicht stehn. Wollen Sie denn etwas voraus haben? Es hat hier Niemand seine Bequemlichkeit und Ausnahmen werden gar nicht statuirt. Es ist zwar ein Vergnügungsort, aber darauf kommt es nicht an, sondern auf die Ordnung, wie das ein Kind begreifen kann.

Arlequin.

Sehr wahr, ich bin vollkommen überzeugt und werde mich setzen, obwohl ich meine Kniee dabei nicht recht zu lassen weiſs.

Polizeiofficiant.

Bohren Sie sie nur getrost Ihrem Vordermann in den Rücken, man ist das hier schon gewohnt.

Arlequin.

Ich werde so frei sein.

Kolombine.

Sieh, was da in der Wolke erscheint! Soll das ein Gott sein?

Arlequin.

Wahrscheinlich nur ein Götze. Hilf Himmel, der Posaunist, glaub' ich, ist rasend geworden; der Kerl bläs't ja wie zum jüngsten Gerichte!

Kolombine.

Auch der Fagottist. Sollte es vielleicht wohl Feuerlärm sein?

---

*) Tieks Zerbino; Plagiat.

Anm. d. Setzers.

Arlequin.

Das wohl gerade nicht, aber ich vermuthe doch, dafs sie etwas löschen wollen.

Der süfse Kritikus.

Wie grofsartig der Gluck doch instrumentirt! Haben Sie (zum krummnasigen Nachbar) theuerster Freund den Eintritt der Posaunen und Fagotte wohl bemerkt?

Der Krummnasige.

Ich konnte nichts hören, weil der Dirigent gerade den Takt markirte.

Der süfse Kritikus.

O Schade Freund, um welchen Genufs sind Sie gekommen!

Der Krummnasige.

Mich hat den ganzen Abend die Bemerkung gestört, dafs doch eigentlich kein Viertel Dutzend verständiger Zuhörer im Hause sitzt. Was hab' ich heute wieder für Fehler bemerkt! Wie entzückend ist die Erinnerung, wenn man nach Hause kommt, das Buch betrachtet und sich bei jedem Bleistiftzeichen in demselben freuen kann: hier hat dein scharfes Ohr wieder etwas entdeckt, was Tausenden verborgen geblieben ist. Denn wer aufser Dir hat es evident gehört, dafs an dieser Stelle falsche Oktaven stehn? Wer hörte ausser Dir, dafs die G-Saite des ersten Violinisten schnarrte? Wer hat es bemerkt, dafs die Pikkolflöte einmal ausblieb? Freund, in solchen seeligen Erinnerungen schwelge ich im Bewufstsein meines Uebergewichts manchmal noch die halbe Nacht, indem ich die Kritik niederschreibe.

Der süfse Kritikus.

In der That? Ja ja, wenn man's recht überlegt, so haben Sie wohl Recht. Ich mufs mich doch auch bemühen mehr auf die Fehler zu hören.

Der Krummnasige.

Sie werden bald den innern Lohn der Selbstzufriedenheit geniefsen. Und was geht über Zufriedenheit!

Der süfse Kritikus.

Wie schön gesagt! — Ich will Ihre Lehre gleich in Anwendung bringen. — Schade, eben ist's aus und ich habe keinen Fehler mehr zu hören bekommen.

II.
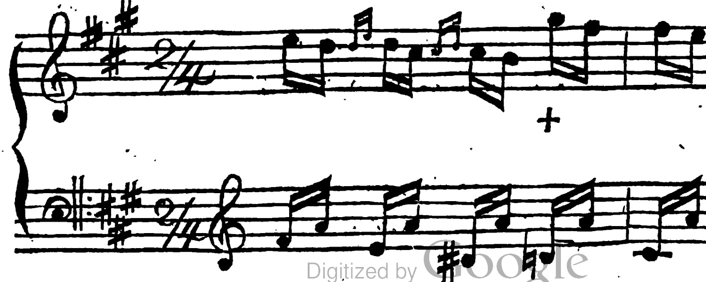
Recensionen.

Gesänge für eine Singestimme mit Begleitung des Pianoforte, von August Pohlenz. Viertes Werk No. 1. Leipzig. Auf Kosten des Verfassers.

Der Verfasser gab schon vor mehren Jahren durch seine hier erschienenen Klavier-Kompositionen, die ein nicht geringes Publikum sich erwarben, ein erfreuliches Zeugnifs seines tondichterischen Talentes und machte wünschen: dafs er bald mehre seiner Arbeiten öffentlich mittheilen werde. Herr P. ist jedoch von dem gewöhnlichen Wege angehender Autoren abgewichen, die nach der Erscheinung des ersten Werkes um nichts angelegentlicher bemüht sind, als die Fluth der Kompositionen gleich einer noachitischen zu vermehren und hat, die Horazische Lehre beachtend, die Schweigezeit benutzt, seinen Produktionen die bestmöglichste Korrektheit zu geben und die nöthige Herrschaft über die Bildung des Stoffes zu erlangen. Ein nicht gewöhnliches Werk verdient auch mehr als eine gewöhnliche Anzeige, darum sei es uns erlaubt, unsre Ansicht über die einzelnen Gesänge mitzutheilen.

No. 1. Der Matrose, von Wilhelm Gerhard. Einer, ganz ungekünstelte Fröhlichkeit und Sorglosigkeit aussprechenden Melodie ist eine eben so passende Harmonie beigefügt worden. Ref. findet nur die Angabe des Tempo (moderato) nicht gehörig bezeichnend, da das Lied, um seine Wirkung unfehlbar zu erreichen, in schnellerem Zeitmaafse vorgetragen werden mufs.

No. 2. „Was ich nur weifs" ist eine sehr ansprechende Komposition. Die letzte Hälfte des 2ten Taktes im Nachspiele



läfst freilich eine andre Zusammenstellung wünschen, doch wird sie durch die kurze

No. 3. weicht in seiner formellen Einrichtung von seinen Vorgängern ab. Jene sind strophisch, dieses, wie die Musiker zu sagen pflegen, durchkomponirt. Das Ritornell drückt durch eine an sich etwas herbe, doch als Mittel zum Zweck an der rechten Stelle stehende Modulation den Ungestüm des das Schicksal Befragenden aus, wann endlich seine so bescheidnen Wünsche ihm gewährt würden. Der Wunsch nach einem Freunde, „bewährt und weise" ist, dem musikalischen Ausdrucke nach zu urtheilen, dem Komponisten weniger von Herzen gegangen, als der nach einer Gefährtin des Lebens. Der seelenvolle Ausdruck dieses Wunsches dürfte manche freundliche Fürbitte in den Herzen der Schönen finden und sogar die Verkürzung des Rythmus um einen ganzen Takt vor dem Eintritte des rallentando möchte als ein Mittel, den Gemüthzustand, in den Dichter und Tonsetzer den Sänger versetzen wollen, treffender zu charakterisiren, seine Entschuldigung finden. Ein an Harmonie reiches Nachspiel beschliefst befriedigend diesen Gesang.

No. 4. Den Preis unter allen möchten wir der Komposition des Liedes: kennst Du das Land, von Göthe, zusprechen. Es ist immer eine schwierige Sache um die Komposition von Liedern, die mit den Melodieen früherer Tondichter jedem Gemüthe schon fest sich eingeprägt haben. Ergreift der spätere Tondichter nicht sogleich die Seele des Sängers dergestalt, dafs dieser sich aller, nur den Genufs verkümmernder Vergleiche begiebt, so ist sein Produkt vergeblich geschrieben. Der vorliegenden Bearbeitung scheint Rec. ein günstiges Prognostikon stellen zu dürfen, da ihr natürlich fliefsender Gesang nicht nur das erstemal ergreift, sondern mit jeder Wiederholung ein unveräufserlicher Besitztheil des Gemüthes wird. In Rücksicht der Tonführung der Melodie neigt sich die Komposition zur Reichardtschen Behandlung; in der harmonischen Begleitung ist sie reichlicher ausgestattet als jene, ohne nur im geringsten die Schranken der Einfachheit zu überschreiten.

No. 5. Schäfer und Schäferinnen, von Gerhard. Die Scansion:

6/8

(Text) in dem Schat-ten je-ner Bäu-me zieht ihr

ist wohl nur ein Druckfehler, den jeder Sänger ohne Weiteres verbessern wird. Um den Sinn zwischen der ersten und zweiten Strophe nicht zu zerstückeln, fände es Rec. gerathen, die zweite Strophe gleich nach der Pause des dritten Achtels zu beginnen und von dem Nachspiel erst nach der zweiten und dritten Strophe Gebrauch zu machen.

No. 6. 7. und 8. sind alles so erfreuliche Gaben, wie die vorhergehenden und wir dürfen uns des aufrichtigsten Dankes der singenden Welt im Voraus versichert halten, sie auf die Erscheinung des auch äufserlich gut ausgestatteten Werkes aufmerksam gemacht zu haben. Nächstens über die vierstimmigen Gesänge desselben Verfassers ein Mehres.

III.
Korrespondenz.

Paris, den 9. Februar.

Die Akademie royale de musique gab heute Ferdinand Kortez. Es ist das 215te Mal, dafs wir diese feurige und energische Musik Spontini's gehört haben, und wol eben so oft ist diese Oper in den Provinzen vorgestellt worden. Kortez hat hier ein fast eben so zahlreiches Publikum als die Vestalin, und wenn ich neulich meldete, dafs die letztere Oper bereits 327 Vorstellungen erlebt habe; so darf auch nicht übersehen werden, dafs die Vestalin früher komponirt und erschienen ist.

Spontini dankt bekanntlich seine höhere musikalische Ausbildung Frankreich, oder was noch richtiger ist, der Hauptstadt Frankreichs.*) Als er zu uns kam, zeigte er durch seine komische Oper la finta filosofa, dafs ihm aller-

---

*) Ja, ja, wie Gluck und wahrscheinlich auch Mozart, da er in seinem siebenten Jahre (wenn ich nicht irre) in Paris Konzert gegeben hat. Anm. d. Ueb.

dings Talent beiwohne; aber sein Name verschwand noch in der Menge derjenigen Komponisten, deren Gediegenheit die Zierde unserer musikalischen Institute ist. Le Sueur, Mehul, Berton, Catel und andere Mitglieder des Konservatoriums regten durch ihre vortrefflichen Leistungen einen allgemeinen Wettkampf an, und nun erst wurde es Spontini klar, wozu er geschaffen sei. Seine Vestalin rifs Europa zur Bewundrung hin, aber sie war das Werk Frankreichs und ohne Paris gesehen zu haben, hätte sie Spontini nicht geschrieben. *)

Eine gröfsere Selbständigkeit als in der Vestalin entwickelte er in Fernand Kortez, da ihn jene Oper erst auf die Bahn leitete. Dort dünkt er uns kälter, vorsichtiger, bedenklicher (difficile), als hier, wo er sich ganz hingiebt, und die tiefste und glühendste Leidenschaftlichkeit frei ausströmen läfst.

Die Symphonie ist ein Meisterstück des dramatischen Ausdrucks, ein glänzender Triumphzug der siegenden Spanier, den das wilde Geschrei der Verzweiflung eines besiegten Volkes erschütternd unterbricht . . . . bis sich die Liebe um Beide schlingt und alle Empfindungen in jauchzende Wonne sich auflösen.

Welche Chöre dann! Wie bezeichnend das ganze innere Sein und den Willen der Völker, die wir vor uns sehen! Welche besondere Karaktere endlich! Montezuma, über Millionen herrschend und dennoch Sclave!..... Kortez stolz, tapfer, herrisch, unbeugsam, entschlossen, und alle diese Tugenden und Fehler durch Liebe im Einklange; Telasko das Organ der Empfindung des unterdrückten Volkes doch mit kluger List Besonnenheit und Treue heuchelnd und unter diesen bewegten Karakteren endlich Amazily, vor der die nationelle Rücksicht schwindet, weil die Allgewalt der Liebe sie beseelt! Ach, wer fühlt nicht bei den reizenden (charmantes) Tönen der Arie: arbitre de ma destinée etc. *) dafs Amazily ganz Liebe ist, und dafs sie den Hafs nicht kennt!

Die Ausführung der Oper war meisterhaft zu nennen. Wäre Spontini zugegen gewesen, so würde er sich überzeugt haben, dafs es nicht Deutschland ist, wo sein Ruhm sich erhöhen kann . . . . . **) Niemand kann darüber in Zweifel sein, dafs unser Orchester an Vortrefflichkeit keinem nachsteht, ja, dafs es, in Beziehung auf das gemeinschaftliche innere Interesse, das alle seine Virtuosen, die es zählt, zu Einem Körper Einer Seele macht, in der That einzig da steht. Es war heute vorzüglich exakt.

Die Sänger und Sängerinnen trugen das Ihrige dazu bei, um den Genufs zu verherrlichen. ***)

Die Vestalin.

(Fünfte Karnevalsoper, am 16. Februar aufgeführt.)

Berlin.

Dafs die Vestalin bisher vom gröfsern Theile des Publikums begünstigt, dafs sie wahrscheinlich unter allen Werken Spontini's stets der Liebling der Mehrzahl sein wird, ist wahrlich eben so wenig eine Folge persönlichen Verkennens, als ein Beweis für den überwiegenden Werth dieses Werkes. Es ist wahr, persönliche Nähe eines Mannes von geistigem Uebergewichte ist für viele drückend; günstige Verhältnisse, angemessene Belohnung des Talentes, regen nur zu oft die Mifsgunst Schwacher auf, welche, bei dem Bewufstsein eifrigen Strebens, sich nicht durch gleichen Erfolg begünstigt sehen. Allein beide Beweggründe reichen nicht aus; und warum wollen wir aufserhalb und im Dunkel gehässiger Ge-

*) Welche Marquise mag ihm wol Julia's Bild gegeben haben? Und in welchem „cercle" hat er Römer gefunden? Nein, Messieurs les Parisiens, die Konversation (les't eure Madame Stael über Deutschland) könnte man von euch lernen, wenn man sie möchte— ich meine die ohne Gemüth und Discussion. Aber das heilige Feuer des Künstlers wird in schönern Regionen angefacht, als in der Schlammstadt. *)

Anm. d. Ueb.

* Lutetia, alter Name von Paris.

*) Hier: O du, der du mein Schicksal leitest.

**) Doch haben die Herren Pariser Olimpia nicht verstanden. Uebrigens kann man wirklich ohne Hülfe des Pariser Orchesters Ruhm, ja Unsterblichkeit erlangen. A. d. Ueb.
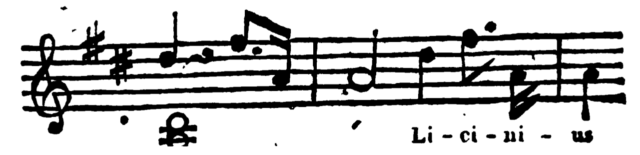
***) Lob der Aufführenden, für uns uninteressant. D. R.

fühle suchen, was in der Sache rein menschlich begründet ist?
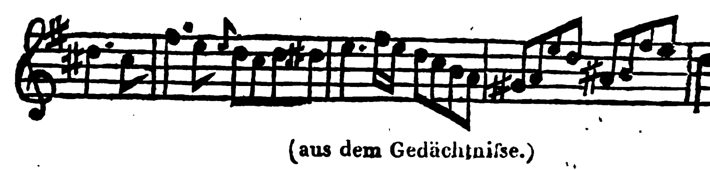
Wir haben neulich einiges Wenige über Olimpia gesagt. Zwietracht der Fürsten, Kampf der Heere, der Held in sich — mit seinem Gewissen furchtbar zerfallen, die herrliche Fürstin in ein Meer von Gram versenkt und dennoch mit aller Kraft ihrer Seele nach Rache dringend, donnernde Finalen, in denen Hafs und Kampf und Rache mit ehernen Zungen reden. — Und nun die Vestalin, in der alles nur die Eine Bestimmung hat, den Triumph der Liebe zu feiern, der Liebe, welche jedes Herz, wo sie es berührt, durchglüht. Nie werden die Künstler ein günstigeres Element finden, auf ihre Welt zu wirken, als jene Leidenschaft, nirgends wird die grofse Zahl derer, welche auf Idee und Kunstwerk schwer eingehn, so empfänglich sein für Kunstgebilde, nirgends wird die Kraft des menschlichen Willens, die Gewalt menschlicher Leidenschaft mit freudigerm Triumphe begleitet werden, als wo dieses im Geben und Empfangen, in der Kraft und der Bedürftigkeit reizende Gefühl herrschet. Sollen wir noch etwas hinzufügen? Die Vestalin ist der lyrische Erguss eines Jünglings (der Künstler Spontini mufs es damals gewesen sein) Olimpia ist das gekräftigte Werk des reifen Mannes. Dafs es der gereifte Mann ist, zeigt sich in der tiefern Anlage des Ganzen, in dem gewaltigern Konflikt aller Karaktere. Es würde nicht schwer sein, den Nachweis bis in die unwesentlichern Theile durchzuführen; doch bezeichne ich nur die einfachen jungfräulich reinen Vestalinnenchöre zur Vergleichung mit dem wunderbar modulirenden Priestermarsch und Chor bei der Vermählungsfeier in Olimpia.

Nur Julia, die alleinherrschende Hauptperson, überwiegt die, eben so zart angelegte, nur nicht so ausschliefslich und reich ausgebildete Olimpia. In Julia ist jede ergreifende Lage der Liebenden, die schmerzlich zurückgedrückte, verhüllte Leidenschaft, die reizende Sehnsucht,

Instrumente.



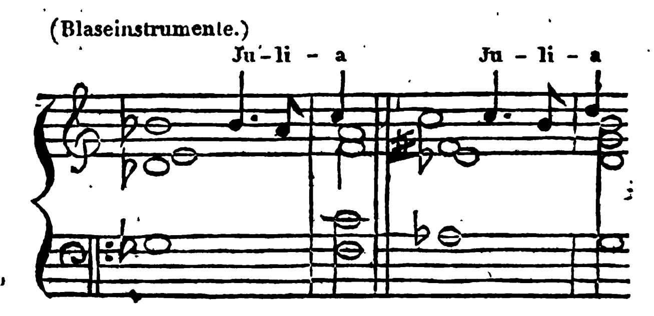
das glühende schwärmerische Entzücken des Wiedersehens (die Arie:



(aus dem Gedächtnifse.)

das verzweiflungvolle Ringen der Leidenschaft gegen Pflicht, gegen Gewalt der Menschen und Götter, der Triumph freier menschlicher Regung, selbst im Unterliegen, die Seligkeit der Vereinigung in meisterhaften Zügen gemalt. Wir schwärmen mit Julia, wenn sie in Entzücken dem Geliebten entgegenharrend (jene Arie) Hindernisse und Gefahren vergifst. Wir beben mit ihr, wenn im Kreise der Vestalinnen, der Priester, der Senatoren, des Volks, Licinius geheimnifsvolles Wiedersehen bereitet; wir frohlocken des geheimen Einverständnisses verschwisterter Seelen unter den Augen der Tausende; empören uns mit ihr gegen die Fessel des Priesterwahns, beben bei dem lockenden Rufe des nahenden Licinius

(Blaseinstrumente.)



jauchzen mit ihr: er ist frei!

Wir haben nie eine gelungenere Darstellung dieser Oper gesehen, als die heutige, nie unsere Schulz einen höheren und edleren Triumph feiern sehen. Wer unserer Ansicht über Spontini beitritt, wird vielleicht auch die theilen, dafs von unsern Sängerinnen keine ihm eigenthümlicher zugehört, als Madame Schulz. Wie reiche Mittel sind in dieser herrlichen Sängerin entfaltet! Durchdringende Kraft und süfser Flötenlaut in unverminderter Frische sind die Mittel, welche sie ihrer Stimme abgewinnt. Wenig deutsche Sängerinnen erhalten von ihrer Kehle einen so reinen, von

Gaumendruck (wie häufig ist gerade dieser Fehler) von Nasenlaut so freien Ton; bei keiner haben wir so belebten musikalischen Sinn gefunden, der jedem Tone, jeder Phrase, jeder Melodie den eigenthümlichen Schmelz, die beabsichtigte Geschlossenheit und Rundung giebt; nie haben wir, namentlich in dieser Vorstellung einen Moment gefunden, in dem sie den leidenschaftlichen Ausdruck des Komponisten verlassen hätte. Wir müfsten alle Lichtpunkte ihrer Rolle anzeichnen, wenn wir über die ihrer Darstellung berichten wollten.

Was ist es gleichwohl, das bisweilen den Genufs an ihrem Vortrage schmälert? — Lebendiges Gefühl für die Rolle, die man darzustellen hat, ist allerdings das erste Erfodernifs; allein von dem vollendeten Künstler erwarten wir, selbst im Momente der höchsten Leidenschaft, Selbstbewufstsein und Selbstbeherrschung. Beide sind unentbehrlich, um jede Kraft, jedes Mittel am rechten Orte anzuwenden, um erstere nicht zu erschöpfen, um letztere — besonders die wichtigeren — nicht zu verschwenden und dadurch zu schwächen. Von beiden Fehlern können wir unsere vortreffliche Sängerin noch immer nicht freisprechen. Das Gefühl für Einheit und Rundung der Melodieen zieht sie noch zu oft über die Gränzen, welche durch das Bedürfnifs des Athemholens gezogen sind; die unausbleibliche Folge davon ist Athemlosigkeit und — lautes Athemholen. — Drängendes Gefühl, heftige Bewegung des Gemüths können eine gedrungenere Verbindung der Töne, das Ziehen eines Tons in den Andern, das Vorauseilen der Sprache vor dem Tone als nothwendig bedingen. Allein diese Mittel, häufig angewandt, verlieren nicht nur die eindringende Kraft, sondern zerstören auch die Frische und den Reiz der melodischen Bewegung. Dasselbe gilt vom lauten Athemholen (dem Hauche) obwohl es am rechten Orte und selten angewandt, oft ergreifender wirken kann, als Ton und Wort. Madame Schulz möge unser Lob für wahrhaft annehmen, da wir kein Bedenken getragen haben, auch unsere noch unerfüllten Wünsche für ihre Vollendung auszusprechen. Wir erkennen mit der gröfsten Achtung ihr unablässiges Streben nach Vervollkommnung und durften eben deshalb jene um so weniger verschweigen.

Madame Milder hat in der Vestalin nur eine Rolle zweiten Ranges, aber wie Grofses und Herrliches leistet sie auch hier! Wie eingreifend, wie erhebend wirkt ihre Erscheinung und ihr Spiel, selbt in den Scenen (im zweiten Akte besonders) wo sie wenig oder keinen Antheil am Dialoge hat! und wie gut ist es, dafs diese Gestalt und dieser Gesang in keiner unpassenden und unwürdigen Rolle entweiht wird! Es wäre nicht wohl zu ertragen, unsere Iphigenia, Klytemnestra, Statira in eine Rossinipartie hinabgezogen zu sehen; und wenn es wahr ist, dafs die grofsartige Sängerin Rossini's Modewaaren nicht verschmäht, so wollen wir es nicht als ernstlichen Widerspruch in ihren Neigungen ansehen, vielweniger dem Gerüchte Glauben beimessen, dafs sie ihrer Stimme jene Gesangweise anzueignen suche. Sie als erfahrne und unterrichtete Sängerin wird selbst am besten erkannt haben, dafs eine bedeutende Volubilität mit der Grofsheit ihres Stimmorgans nicht leicht vereinbar; dafs jene Eigenschaft nach den Jahren, in welchen sich der Körper überhaupt entwickelt (wir können sie für das weibliche Geschlecht höchstens bis zu dem 20sten oder 22sten Jahre rechnen) überhaupt sehr schwer zu erlangen, ja dafs auf diesem Wege weit eher die Gesundheit und Kraft des Tones zu gefährden ist. Es wird in ihrer Umgebung nicht an Männern fehlen, welche aus den Grundsätzen der Physiologie und aus Erfahrung sie vor der Verleitung auf die unrechte und so gefährliche Bahn warnen werden.

Auch die Herren Bader und Blume haben Lobenswerthes, der erstere Ausgezeichnetes geleistet. Seine herrliche Stimme, voll Metallklang und Frische (doch müssen wir auch ihn vor Gaumentönen warnen) sein seelenvoller und kräftiger Vortrag paaren sich vortrefflich mit dem Gesange der Madame Schulz. Nirgend läfst er Kraft und Leidenschaft vermissen, nie giebt er im Gesange, biswei-

len im Spiele zu viel. Die Scene, wo er, von Julia gekrönt, mit ihr nächtliche Zusammenkunft verabredet, wird durch seine Auffassung wahrhaft verherrlicht. Wenn um die Liebenden Hymnen des Volkes und der Priester erschallen, Julia vor Entzücken und Angst bebt, hören wir von der Verabredung der Zusammenkunft nur das wiederholte: „diese Nacht" mit dem Ausdrucke der höchsten Angst und des dringendsten Verlangens. Weislich hat der Komponist die Worte nicht in hervorstechende Melodie gelegt. Schön gedacht, oder empfunden schien es uns vom Sänger, dafs er nicht die ganze Rede, sondern nur dieses Wort hervortreten läfst.

Herr Sieber, den wir zum Erstenmale hörten, zeigte metallreiche Höhe, weniger starke Tiefe. Seine Intonation war bisweilen schwankend, sein Vortrag lobenswerth.

Ob übrigens der französische Theaterritus nothwendig erfodert, dafs der Schlufs jeder Oper durch nichtssagende Ballets verewigt wird, wissen wir nicht. So oft wir aber die Vestalin gesehen haben, wurde der edle Eindruck des Drama grofsentheils verwischt, wenn wir nach der Rettung Julia's, nach der Vereinigung der Liebenden noch gezwungen waren, eine Viertelstunde lang die sattsam gesehenen Tänze auszuhalten. Selbst die Musik, so reizend sie als Balletmusik sein mag, erklingt nach so gewaltig wirkenden Scenen unbefriedigend. Eher, wahrlich, verträgt man ein fremdes Ballet, wie zum Beispiele neulich das Karneval von Venedig nach Iphigenia in Tauris *). Man nimmt es schon als etwas nicht dazu Gehöriges an; obwohl der ernstere, tiefer bewegte Deutsche schwerlich eine solche Zusammenstellung so leicht sich gefallen lassen wird, als der leichtfüfsige Franzose. Bei uns würde Herr Spontini für den Eindruck seines Werkes gewinnen, wenn er das Schlufsballet möglichst abkürzte.

*) Hm. — Anmerkung des ästhetischen Setzers.

IV.
Allerlei.

Eine Bemerkung Wielands.

„Dichter, Tonkünstler, Maler haben einem aufgeklärten und verfeinerten Publikum gegenüber schlimmes Spiel; und just die eingebildeten Kenner, die unter einem solchen Publiko immer den gröfsten Haufen ausmachen, sind am schwersten zu befriedigen. Anstatt der Einwirkung stille zu halten, thut man alles was man kann, sie zu verhindern. Anstatt zu geniefsen, was da ist, räsonnirt man darüber, was da sein könnte. Anstatt sich zur Illusion zu bequemen, wo die Vernichtung des Zaubers zu nichts dienen kann, als uns eines Vergnügens zu berauben, setzt man, ich weifs nicht welche kindische Ehre darin, den Philosophen zur Unzeit zu machen; zwingt sich zu lachen, wo Leute, die sich ihrem natürlichen Gefühl überlassen, Thränen im Auge haben, und wo diese lachen, die Nase zu rümpfen, um sich das Ansehen zu geben, als ob man zu stark oder zu fein oder zu gelehrt sei, um sich von so was aus seinem Gleichgewichte setzen zu lassen." —

So spöttelt Wieland, und man könnte es ihm wirklich übel nehmen; hätte er es anderswo, als in seinen Abderiten gesagt; so ist es indessen einleuchtend, dafs er nur das abderitische, nicht aber irgend ein deutsches Publikum dabei im Sinne gehabt hat.

A. Kretzschmer.

Bekanntmachung des Redakteurs.

Zu oft schon sind mir Aufsätze zur Bekanntmachung eingereicht worden, welche mit Beseitigung dessen, was allgemeines Kunstinteresse hat, nur persönliche, freundliche oder feindliche Absichten befriedigen sollten. Namentlich zähle ich hierhin Widersprüche gegen Bekanntmachungen anderer Zeitschriften, unterstützt durch die Autorität Eines Ungenannten gegen die eines Andern. Ich bin daher gedrungen als unabänderlichen Grundsatz auszusprechen, dafs kein Aufsatz, der nur einem persönlichen Interesse gewidmet ist, in der Zeitung Aufnahme finden kann und dafs künftige Einsendungen der Art unberücksichtigt bei Seite gelegt werden.
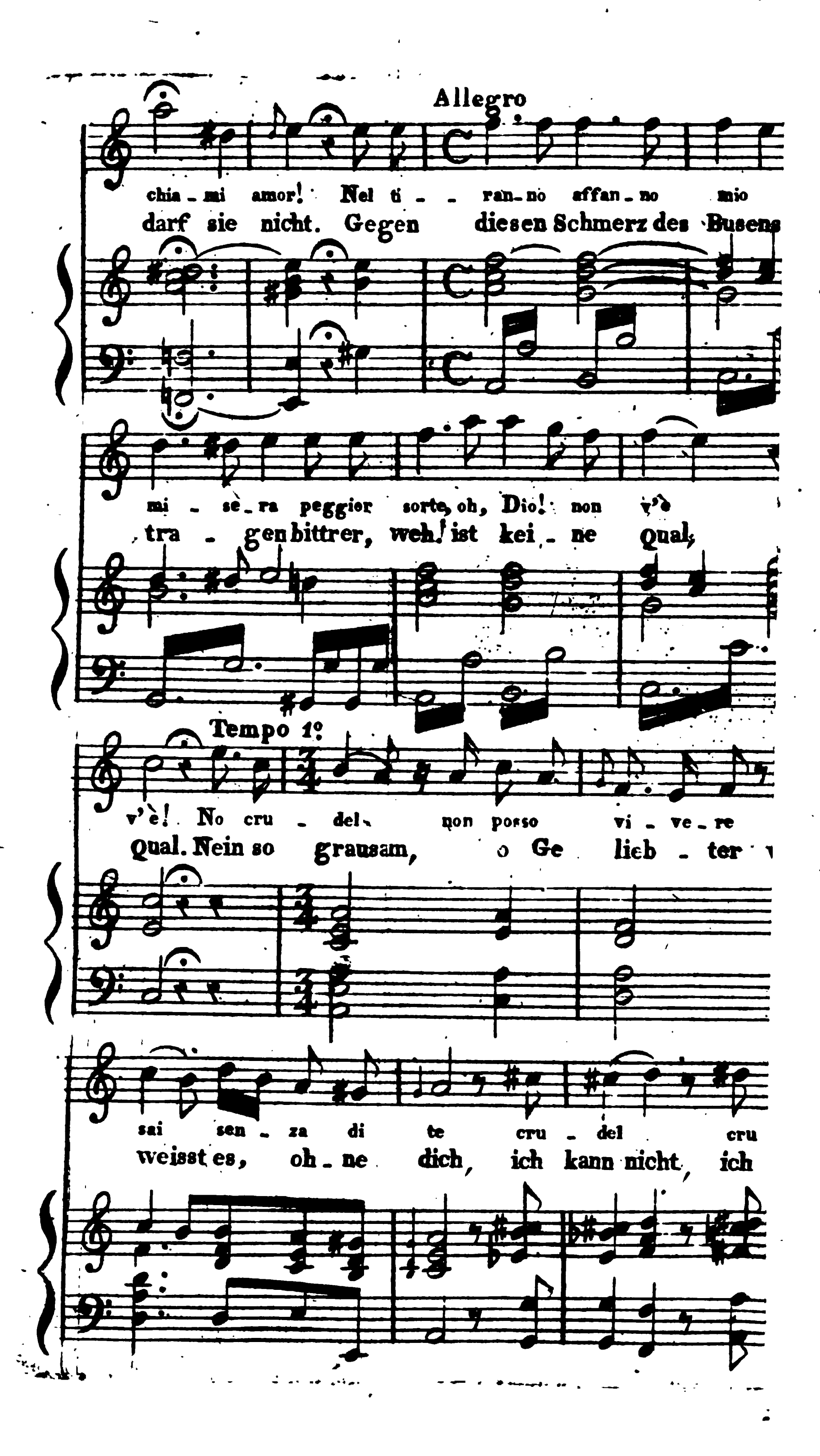
Doch ist auch für die Befriedigung dieser Interessen gesorgt. Jede nach Obigem von der Zeitung ausgeschlossene Bekanntmachung kann in dem begleitenden musikalischen Anzeiger Platz finden. Die desfallsige Einigung ist mit Herrn Schlesinger, dem Herausgeber, zu treffen.
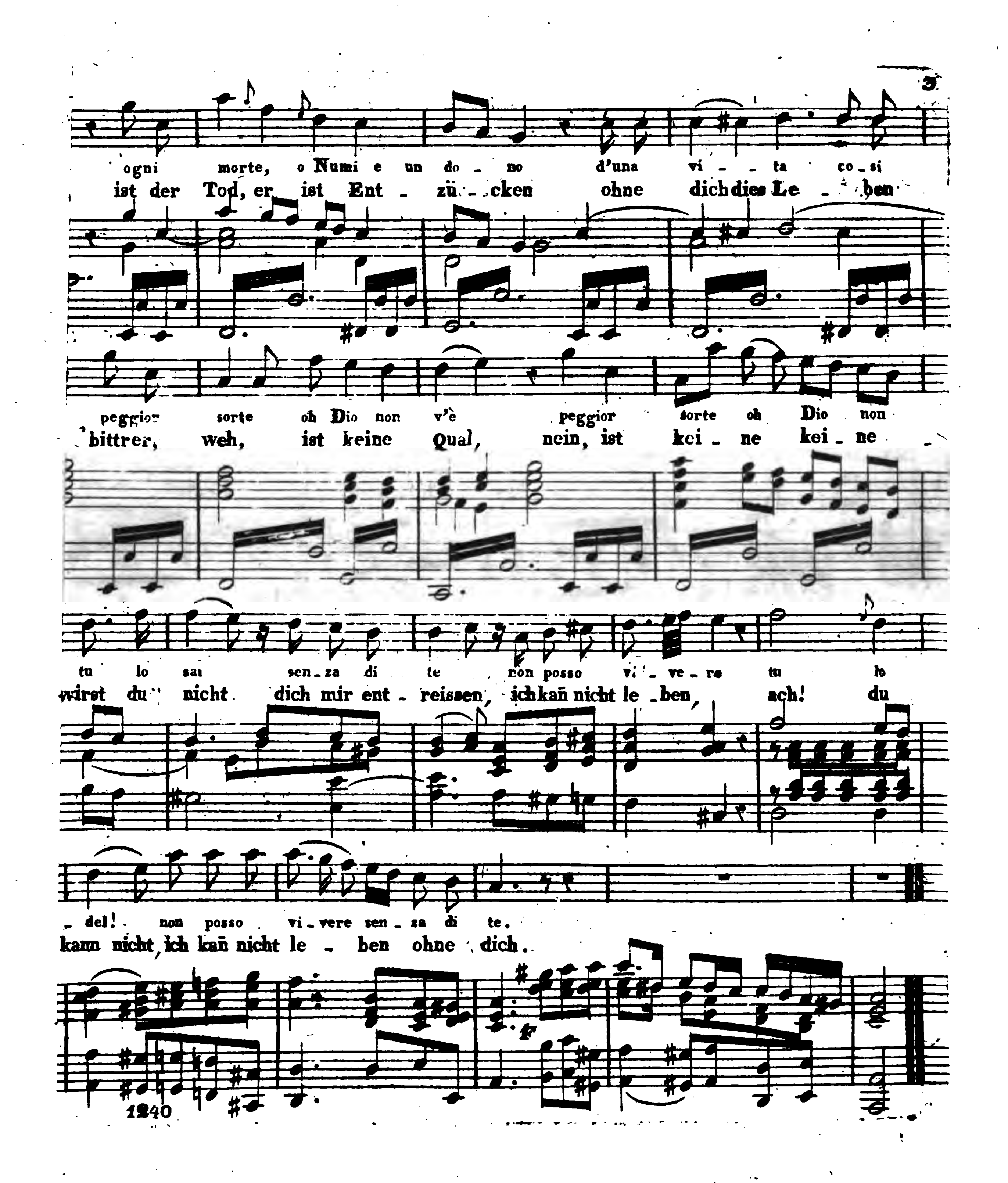
Marx.

Bekanntmachung.

Da das diesjährige Karneval nicht die erwartete reiche Ausbeute gegeben hat, so hören die Extrablätter für jetzt auf. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.


Allegro
chia - mi amor! Nel ti - - ran - no affan - no mio
darf sie nicht. Gegen diesen Schmerz des Busens
mi - se - ra peggior sorte, oh, Dio! non v'è
tra - gen bittrer, weh! ist kei - ne Qual,
Tempo 1º
v'è! No cru - del non posso vi - ve - re
Qual. Nein so grausam, o Ge lieb - ter
sai sen - za di te cru - del cru
weisst es, oh - ne dich, ich kann nicht, ich


ogni morte, o Numi e un do _ no d'una vi _ _ ta co _ si
ist der Tod, er ist Ent _ zü _ _ cken ohne dich dies Le _ _ ben
peggior sorte oh Dio non v'è peggior sorte oh Dio non
bittrer, weh, ist keine Qual, nein, ist kei _ ne kei _ ne
tu lo sai sen _ za di te non posso vi _ ve _ re tu lo
wirst du nicht dich mir ent _ reissen, ich kañ nicht le _ ben, ach! du
_ del! non posso vi _ vere sen _ za di te.
kann nicht, ich kañ nicht le _ ben ohne dich.
1240

Redakteur:

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3. März — Nro. 9. — 1824.

Nachspiel zum Karneval.

(Vom Verfasser des Vorspiels.)

Erste Scene.

Auf dem Olymp.

Apollo.

Mit Licht, ihr Rosse, lang' gewohnt zu tränken
Die Welt, hinstäubet führerlos die Bahn!
Selbst Phaeton kann irr' euch nicht mehr lenken,
Noch Enkeln tagt, wie es Urväter sahn.
Nun selber ich mit edleren Geschenken
Zum Menschen trete. — Wie mit mächt'gem Wahn
Er kämpft, wie keimt mit ewig neuen Blüten
Ihm eingesätes Licht! Auf! es zu hüten.

Merkur.

Phantastisch malt dein sehnend Herz dir Wunder,
So grofsen Lobes werth erblick' ich nichts;
Zu hoch schon hügelst du des Wissens Plunder —
Unnütze Müh'! an Weisheit doch gebricht's!
Ich wollt'es braucht'den Wust zu witzgem Zunder
Zum Spiel die Laune eines kecken Wicht's.
Doch in so magrer Zeit allein bei Dieben,
Bei Krämern hab' ich Spafs noch aufgetrieben.

Apollo.

Nicht Täuschung ist des Geistes mächtig Streben,
Sich selbst zu suchen, treibt ihn die Natur;
Er hat gesiegt, schon darf er nicht mehr schweben
In Zweifel, komm! ich zeige dir die Spur.

Merkur.

Schon seh' ich einen armen Schlucker beben
Und so gereicht die Fahrt dir selbst zur Kur;
Wohlan, ich folge dir und will nicht lästern,
Doch wett' ich, stets erklingt das Lied von gestern.

Zweite Scene.

Studierstube.

Die Vorigen unsichtbar. Der Schüler.

Schüler.

Ha! Vergebens! Zu erringen
Kühnes Schauen meinem Geiste,
Wie ich mich auch bafs erdreiste,
Wehe, nimmer will's gelingen.
Wie die Bilder aufwärts dämmern,
Wie die Töne mich umschweben,
Ach, erlischt in mattem Flämmern
Bald mein eifrigstes Bestreben;
Denn es lehrt der Stil der Kunst,
All' mein Schau'n ist eitler Dunst.

Gestern noch in Waldesschatten
Hört' ich Silberquellen rieseln,
Kinder jauchzen auf den Kieseln,
Frauen kosen auf den Matten
Und zum Quellgelispel lallen
Liefs' ich Kinder, Frauen scherzen;
Weil es mir so wohl gefallen —
Ach es kam recht aus dem Herzen!
Meister schrie: ist das nach Mozart?
Ist das Gluck? Nein pure Unart!

Recht wohl hat der strenge Lehrer,
Denn ich selber mufs gestehen,
Nie hatt' ich das sonst gesehen,
Und so dünkt's auch fremd dem Hörer.
Weil die Melodie nicht wieder-
Kehrt', und ganz verbunden
War die Stimme meiner Lieder
Mit der Laute, konnt's nicht munden.
Ach! ja wohl, ich fühl' es recht,
Alles, alles mach' ich schlecht.

Jetzt nun drücket Tag' und Nächte
Mich der allerschwerste Kummer;
Der Gedanke weckt den Schlummer,
Wie ich nur was Gutes brächte.
Und schon mufs ich ernstlich sorgen,
Dafs auch, was ich hab', verschwindet;
Ach! schon wen'ger alle Morgen
Sich in meinem Kopfe findet.

Doch — der Meister hat's gesagt;
Glänze Stern, der mir noch tagt!

Merkur.

Ein wackrer Junge! Lang betretne Bahnen
Entschliefst er sich auf seines Meisters Wort
Zu wandeln. Recht! so kamen deine Ahnen,
So kommst auch du in den bestimmten Port.
Nun, Bruder, sag', wie will dich das gemahnen?

Apollo.

Es mahnt mich ernst, zu richten einen Hort
Der Jugend; doch noch sind wir nicht am Ziele,
Hier folge mir zu Geistes würd'gem Spiele.

Dritte Scene.

Im Opernhause.

(Arlequin und die übrigen Masken noch von der ersten Vorstellung her schlafend. Viele Zuschauer. Alles in tiefster Stille. Apollo und Merkur unsichtbar. Die Ouvertüre hebt mit einem gehaltenen Akkorde an. Sogleich beginnt der Dialog von allen Seiten.)

Enthusiast.

Wahrlich, hätte der geniale Komponist nichts geschrieben, als diesen Einen Akkord, so wär' er unsterblich.

Volksthümlicher.

Sein Sie vorsichtig in Ihren Urtheilen; es ist ja gar keine Melodie darin. Da lob' ich mir das Volkslied: ich bin ein alter Grenadier, budurum bumbum budurum.

Enthusiast (abgewendet.)

Nichts als Kabale — Aristarchengeschwätz!

Aesthetischer Jüngling.

Was? Dem. *** tanzt nicht? Das wird wieder eine schöne Vorstellung geben!

Spekulativer Kopf.

Der Alte goutirt den Komponisten, da mufst' ich hinein. Die Expedientenstelle kann mir nicht entgehen.

Süfser (zur Schönen.)

Holde Seele meiner Seele....

Marqueur (dazwischen.)

Befehlen Sie Eis, oder Glühwein?

Süfser (ungestört.)

Vernehmen Sie das Geständnifs meiner glühenden, unvergänglichen Liebe.... o verschmähen Sie dieses Apfelsineneis nicht!

Ein Korrespondent (zum Andern.)

Sie applaudiren doch? Neulich hab' ich Ihnen auch geholfen!

Der Andre.

Er hat mir kein Freibillet geschickt; ich trommle.

(Die Vorstellung beginnt.)

Apollo.

Wie schlägt mir an die Götterbrust solch Tönen!
Woher die Macht? Wer konnte die verleihn?
Du stiegst in eigne Tiefe, zu versöhnen
Den Zwist der Welt, die immer nur entzwei'n
Die Götter konnten! Ha, von den Kamönen
Mit Schmeichlerblick entliehst Du nur den Schein.
Dir selber ist noch Gröfseres gelungen
Das Wesen hast dem Weltgeist abgerungen.

Merkur.

Auch mein Feld ist Erfindung stets gewesen;
Doch pracktisch mufs sie sein, sonst fahre wohl!
Schau, wie gewandt man dorten weifs zu lesen
Der Liebe Buch, wie fein man wärmt den Kohl!
Brav! Ihr berechnet klüglich Eure Spesen;
Das Stück taugt nichts, läfst es den Beutel hohl.
Das Pathos Deines Lieblings macht mich gähnen —
Doch halt, was packt der Kenner borst'ge Mähnen?

(Gewaltiges Applaudissement und Bravorufen.)

Unaufmerksamer.

Was giebts schon wieder?

Junger Kenner.

Haben Sie nicht gesehen, wie süperbe Madame ..... in Ohnmacht fiel?

Offizier.

Auf Ehre, unsere erste Künstlerin!

Sachverständiger (die Uhr in der Hand.)

Und wie stark hielt sie vor der Ohnmacht das hohe A! Drei und zwanzig Sekunden lang, genau gezählt! Die Pariser Singschule verlangt nur zwanzig Sekunden-lange Töne — aber das Genie....

Unzufriedener.

Schade, dafs sie zu hoch einsetzte!

Junger Kenner.

Was thuts? Um so tiefer zog sie herab.

Stimmen.

Still dort! der neue Sänger tritt auf.

Schöne (zum Süfsen.)

Er hat uns Visite gemacht; ein liebenswürdiger junger Mann.

Süfser (zur Schönen.)

Wie natürlich drückt er in dem chromatischen Laufer abwärts seine Verzweiflung bei der hingesunkenen Tochter aus! Wer so auch seine Liebe.....

Viele.

Der kann tief!

Andre.

Er hat einen viel schönern Bart vorgemacht, als der vorige Sänger.

Enthusiast.

Ja, der ganze griechische National-Charakter lebt in diesem Barte!

Aesthetischer Jüngling.

Fi, wer wollte sich so ausdrücken!

Enthusiast (ärgerlich.)

Stets werd' ich mifsdeutet! Geistloses Volk!

Stimmen.

Achtung, jetzt kommt die rührende Arie mit dem langen Triller.

Junger Kenner.

Wahrlich, entzückend! prächtig!

Sachverständiger.

Und welche reine Intonation!

Süfser (zur Schönen.)

Könnt' ich in einem unendlichen Triller meine Liebe.....

Eine fürchterliche Stimme.

Ha — — lt!!!

(Alles verstummt erschrocken, in den Logen wird's ohnmächtig. Viele durcheinander: was giebts? — ist ein Unglück geschehn? — Polizei! Die Gallerie ruft: Man zu! Man zu! Losgeschlagen! Hetz!)

Die Stimme (Athemholend.)

— Quinte! — Eine offne — Quinte — hab' ich gehört!

Viele.

Nun, mufs man einen da so erschrecken? Das verbitten wir uns.

Stimme.

Aber 's ist falsch.

Viele.

Ei was, uns hat es gut geklungen!

Stimme.

Nein! Ich sage nein! Es darf nicht klingen! Durch rechtsverjährte Zeiten steht es fest.

Die Vorstellung ist zu Ende. Zuschauer im Herausgehen:

Spekulativer Kopf.

Nun geschwind die Zeitungen, damit ich sagen kann, was mir gefallen hat.

Süfser (zur Schönen.)

Welch ein Abend voll Kunstgenufs! Hier noch der Shawl, dafs Sie sich nicht erkälten.

Aesthetischer Jüngling.

Göttliche Oper! Und wie sie in Ohnmacht sank — fast bis an's Strumpfband verschob sich das Gewand.

Unzufriedener

Das war wieder ein schönes Karneval! Nichts Neues! Nicht einmal der versprochene Rossini.

Junger Kenner (naserümpfend.)

Wie? Sie mögen Rossini?

Unzufriedener.

Bewahre! Aber man mufs doch was Neues haben!

Enthusiast (für sich.)

Heut' hab' ich einmal wieder zeigen können, dafs ich viel tiefer ergriffen werde, als die Andern.

Volksthümlicher.

..... Budurum Bumbum Budurum.

(Die Masken werden vom Thürschliefser geweckt.)

Arlequin (schlaftrunken.)

Gehts Karneval an?

Schliefser.

Aus.

Arlequin.

Spafs! Hab' ich doch weder Masken noch Lust gesehn?

Schliefser.

Ach was! Dazu sind wir zu verständig.

Arlequin.

Nun das ist mir noch nicht passirt, ein Karneval zu verschlafen.

Merkur.

Der Sieg ist mein! Giebst du das Spiel gewonnen?
Dank euch ihr guten Leute; was ihr wollt,
Wifst ihr allein. Von derber Pros' umsponnen
Lebt frisch ihr fort, um zu verdauen trollt
Ihr ins Theater, seid dem Harm entronnen
Wenn's Essen schmeckt u. eure Frau nicht schmollt.

Apollo.

Im Licht' euch selbst, den Gott in euch zu schauen,
Ist euch verheifsen, kühn dürft ihr vertrauen.

II.

Recensionen.

Weihnachtgeschenk, d. schönen Geschlecht (e) gewidmet von Aloys Schmitt. Mainz, bei Schott. 2 Flor. 30 Kr.

Herr Aloys Schmitt, der durch seine anziehenden Kompositionen den Freunden des Pianofortespieles schon so lieb geworden ist, begabt auch hier seine Freunde mit einer Sammlung fast durchgängig freundlicher und dem angedeuteten Zwecke zusagender Kompositionen, durchgängig von nur mittelmäſsiger, oder wol gar noch geringerer Schwierigkeit. Daſs die Arbeiten dieses Komponisten nie leer und gehaltlos sind, daſs er, wenn auch nicht überall gerade nach dem Höhern und Höchsten, doch jederzeit nach dem Bessern strebt, bewähret auch diese Sammlung. Ihrer Bestimmung gemäſs, ist sie übrigens aus bunt abwechselnden Elementen zusammengesetzt, und man findet darin, bald Stücke für Pianoforte allein, bald auch zu 4 Händen, bald Lieder mit Pianofortebegleitung, — Rund- und Vaterlandsgesänge mit Chor, — Kinderlieder, Nachtstücke u. dgl. m.

Einige Sonderbarkeiten mögten wir übrigens wegwünschen; nicht weil sie sonderbar sind, sondern weil sie ohne Zweck sonderbar sind. Wir zählen hierher z. B. die Wahl der Taktart des Liedes No. 4., Seite 14. Herr Schmitt hat es als $\frac{1}{4}$ Takt bezeichnet: so sonderbar als unnöthig! — **Sonderbar**, weil eine solche Taktart nicht allein durchaus ungewöhnlich, sondern auch in der That gewissermaſsen an sich selbst ein Unding ist (indem jeder Takt doch wohl wenigstens in 2 Takttheile zerfällt, wie jeder Versfuſs wenigstens 2 Sylben, jeder Vers mindestens 2 Füſse, jede Strophe wenigstens 2 Verse haben muſs) **zwecklos** aber, weil statt $\frac{1}{4}$, die Schreibart $\frac{2}{4}$, oder, sollte es ja etwas aparter aussehn, die Vorzeichnung $\frac{2}{4}$ gewiſs dieselben Dienste geleistet haben würde.

Eben so können wir es, bei dem sonst so modernen Geschmacke des Herrn Schmitt, nur für absichtliche Sonderbarkeit halten, daſs er grade zum Anfange des ersten Stückes ein so altväterisches buchsbaumnes Thema gewählt.

Moderato cantab.

Das Aeussere des Werkchens, 52 Blattseiten in Queerquart, ist sehr schön gehalten, und als Titelkupfer mit einer, vom rühmlichst bekannten Maler und Kupferstecher Schalk erfundenen und in aqua-tinta-Manier überaus schön gestochenen Muse der Tonkunst geziert, welche, vor einer Orgel sitzend, sich mit Musikalien von Herrn Schmitts Komposition beschäftigt und deren voll Begeisterung zum Himmel erhobenen Blick, der interessante Tonsetzer sich auf's Günstigste deuten mag.

Gottfr. Weber.

III.

Korrespondenz.

Leipzig vom 18. Febr.

Seit langer Zeit war man wol auf keine Musik so erwartungsvoll gespannt, als auf **Spohrs „Jessonda"**. Und da nun vollends Herr **Ludwig** (sonst Louis) **Spohr** selbst dirigirte, so war eine Stunde vor der Vorstellung schon kein Platz mehr zu bekommen. — Die Ouvertüre begann; Alles war still und man athmete kaum. Sie wurde rauschend beklatscht und im Parterre dem Komponisten ein dreimaliges Lebehoch gebracht. Beinahe alle Nummern wurden applaudirt, ein Soldatenchor und Duett da capo gerufen, und der Beifall schien sich zu steigern. Da trat aber plötzlich der Schluſs so lahm ein, daſs man glauben muſste, der Vorhang sei aus Versehn gefallen. Nun rührte sich keine Hand und die Herrn **Spohr** zugedachte Ehre des Herausrufens unterblieb. —

Bei der Wiederholung dieser Oper am 17. ? wurden beinahe wieder alle Nummern applaudirt, auch der Soldatenchor *) da capo gerufen, und am Schlusse viel geklatscht. — So ist nun Hoffnung, dafs diese Oper sich auf dem Repertoir erhalten werde. — In meinem nächsten Berichte etwas Ausführliches über diese sein sollende ächt deutsche Musik.

Giusto.

An den Redakteur.

(Ueber die Vorstellung der Iphigenia auf Tauris in Berlin.)

Sie haben, m. H., in Ihrem letzten Extrablatte die misfällige Erscheinung der Furien in Iphigenia auf Tauris und Armide zur Erwähnung gezogen und Abstellung gewünscht. Aber wie viel Tadelwürdiges müfste in dieser Sphäre noch beseitigt werden, ehe eine Operndarstellung den Gesetzen des Schönen, ja nur dem gewöhnlichen Geschmacke und dem natürlichen Sinne nahe gebracht würde! Um nur eins zu erwähnen (denn ich möchte mich nicht anheischig machen, das Kapital zu erschöpfen) wie unwahrscheinlich und geschmackwidrig gehen nicht manche Erscheinungen auf unsrer Bühne vor sich? So wenig es uns hier im Norden an Gelegenheit fehlt, den Flug der Wolken zu beobachten, müssen wir doch bei jeder Aufführung der Olimpia (bei dem Tode des Antigonus) eine Last übel gemalter, kleinlich in einander geschobener Regenwolken in der ganzen Breite und Höhe unserer Opernbühne perpendikulär herabsinken sehen. So recht habe ich überhaupt noch nicht begriffen, wozu überhaupt das ganze Wolkenspiel dient. Ist es nothwendig, dafs um der Lästerung eines sterbenden Bösewichts willen die Altäre und Tempel der Götter sich verhüllen, so mag man dies wenigstens auf eine naturgemäfsere Weise vollbringen. Was soll ich nun vollends zu der komischen Weise sagen, in der uns, in Iphigenia auf Tauris, Diana vorgeschoben wird? Ich meines Theils habe noch nie eine Wolke auf der Erde, oder auf dem Wasser hinkriechen sehen und konnte in der That meinem Nachbar in der Loge Beifall nicht versagen, der da meinte: Diana führe auf einer Wasserhose einher.

So sind mir auch die monströsen Keulen, welche unsere Ballettänzer, als Scythen und dergleichen, schwingen, ein beständiges Aergernifs. Ich zerbreche mir vergeblich den Kopf, wie die zarten Männerchen einer Keule mächtig werden können, welche fast so stark ist, wie sie selbst; ja, wenn ich noch an meine akademischen Fechtstunden denke, so mufs ich bezweifeln, ob Bruder Tuck *) und Herkules selbst es mit einem so ungeschickten Gewehre versucht hätten. Giebt es denn keine wahrscheinliche und dem Auge gefälligere Form einer Keule?

Was sagen Sie zu Herrn Blumes Darstellung des Thoas? Hat denn Gluck in diesem Fürsten wirklich einen Wütherich darstellen wollen, oder ist es in der Oper statthafter als im Drama, die Luft mit den Armen zu zersägen u. s. w. (Lesen Sie nur Shakespears Hamlet, da steht, was ich meine.) Ueberhaupt ist dieses Ueberbieten in Spiel und Gesang des Herrn Blume nicht lobenswerth. Er hat geistige und körperliche Mittel genug, um ohne die Anwendung solcher Alterkünste einen Platz unter den Lieblingen des gebildeten Publikums zu behaupten und wir möchten durch diese Erinnerung ihn anregen, seiner eigenen Würde mehr genug zu thun, indem er den Gesetzen des Wahren und Schönen getreuer bliebe. Das Amphitheater, der grofse Haufe ist leicht geblendet durch Uebersteigerung; der einzelne Moment, eine vorstechende Kraftäufserung besticht und entzückt ihn. Allein den Künstler müfste, denk' ich, solcher Beifall (eine Huldigung z. B., wie neulich in

---

*) Er ist der Breitkopf- und Härtelschen musikalischen Zeitung beigefügt.

*) Der berühmte schlagfertige Genosse Robin-Hoods; man sehe unter andern Skotts Ivanhoe.

Anm. d. Red.

der Alceste seiner Körperkraft*) dargebracht wurde) eher verdriefsen. Er kann nur darin Belohnung finden, seine Rolle treu aufgefafst und wahr dargestellt zu haben.

Thoas, wenn ich Gluck recht verstehe, ist nicht ein wüthender Tyrann, sondern ein schwarzblütiger, düsterer Barbar, der die Qualen seiner hypochondrischen Laune nicht anders, als im Blute ertränken zu können glaubt. Riesengrofs und stark, finster, verschlossen, nicht in eiteln blanken Putz, in die rauhe Beute gehüllt, die er dem Bären abgerungen, mufs er, eine unheimliche Erscheinung, unter den edeln Griechengestalten dastehen; sein Blick mufs scheu die Erde suchen, und nur in einzelnen Momenten mit schrecklicher Glut Tod verheifsend aufflammen; seine Bewegung mufs verhalten und dann um so ergreifender hervorbrechend sein; der Ton seiner Stimme mufs unterdrückt und selten, aber um so furchtbarer sich bis zum Donnerton verstärken. Der Künstler, der ihn darstellt, hat drei Elemente zu vereinigen: die riesige Kraft, die innere Folter und die zerstörenden Wuthausbrüche des Barbaren. Wie herrlich ist gleich in der ersten Arie dieser Charakter ausgebildet! Wie reissen sich aus der starren Unbeweglichkeit der Stimme einzelne Ausdrücke der Wuth hervor! Wie unheimlich und gewaltig kämpft die Bewegung der Bäfse gegen die Melodie des Sängers an! Wahrlich, wenn die Sänger nur Gluck recht studiren wollten, sie würden ihre ganze Rolle bis auf die einzelne Geberde in ihm vorgezeichnet finden! Herr Blume namentlich müfste dann erkennen, wie unerläfslich Fülle des Tones und Haltung überhaupt bei einer Darstellung Gluckscher Charaktere, wie unzweckmäfsig beständiges Hervorstofsen der Töne sei, ja, wie durch den Mifsbrauch dieses oft gewaltigen Ausdruckmittels, dessen Wirkung mehr und mehr geschwächt und die Einheit und Grofsartigkeit der Melodie zerrissen werde. Diese Erinnerung ist man einem Künstler schuldig, der weit Höheres leisten könnte, als er leistet. —

*) Es wurde applaudirt, als er Madame Milder (Alceste) auf die Bühne zurückzutragen vermochte.

So sehr ich, mit Ihnen übereinstimmend, die Leistungen unserer Milder, besonders in Gluckschen Rollen anerkenne, so wenig hat auch sie mir in einer der wichtigsten Scenen in der Iphigenienparthie genügt; ich meine die Erzählung des Traumes, durch die die ganze Oper exponirt wird. Durch das dreimal anschlagende fis (das nach meinem Gefühle pianissimo angegeben werden müfste) wird der Hörer auf die schauerliche Erzählung eines bedeutungschweren, prophetischen Traumes vorbereitet. Iphigenia mufs von dem Grausen, das der Traum über sie brachte, vom Anfang an durchdrungen sein; es mufs sich bis zum Entsetzen steigern und diese Steigerung mufs mit der gröfsten Besonnenheit durch die drei wichtigsten Momente — die Ermordung des Agamemnon — die Entdeckung seiner Mörderin in Klytemnestra — die Erscheinung des Muttermörders Orestes — durchgeführt werden. Von alle dem habe ich im Vortrage der Milder wenig wahrgenommen. Sie scheint es zuläfsig zu finden, die wichtigsten Momente dadurch hervorzuheben, dafs sie andere in Schatten stellt. Wie bedarf aber sie, die so reich begabte Sängerin eines ihrer so unwürdigen Mittels? Wie kann sie sich je zu einem solchen verstehen? Und endlich, wie kann jene wichtige und ergreifende Exposition nicht als eine Hauptscene angesehen werden?

Berlin, den 24. Februar. N. —

Der Kalif von Bagdad.

(Statt der angekündigten 6ten Karnevaloper: Iphigenia in Aulis.)

Berlin, den 20. Februar.

Eine plötzlich eingetretene Heiserkeit des Herrn Stümer veranlafste diese Abänderung. Als Karnevaloper konnte Boieldieu's längst beliebter Kalif wol nicht gelten und deshalb erhielt er die Zugabe des fortwährend mit Vergnügen gesehenen Ballets: Aline. Es scheint überhaupt in diesem Jahre ein feindliches Geschick über unsern Karnevalopern zu walten; denn Neues zu sehen und zu hören

haben wir keine Hoffnung und manches treffliche Alte wird uns durch Unpäſslichkeit der Hauptpersonen entzogen. Unter solchen Umständen darf uns auch ein kleines Singspiel nicht unwillkommen sein, zumal wenn es so viel Gutes enthält als das angezeigte. — Die Handlung ist anziehend und das Machtwort: der Bondocani, durch die schnell und sinnig herbeigeführten Ereignisse, auch für die musikalischen Situationen, glücklich benutzt. Als vorzüglich gelungen von Seiten des Tonsetzers nennen wir das Duett zwischen Zetulbe und Kesia, die Arie der Letztern, das darauf folgende Terzett, besonders die Stelle:

„O, wie voll Glut klopft mir das Herz!"

und die Tischscene, an die sich das Erscheinen der Polizeibeamten und der treffliche Chor:

„Sieh uns zu Deinen Füſsen knien" etc.

anreiht. — In Boieldieu's Werken ist eine üppige Instrumentirung, musikalischer Witz, Anmuth, Lebendigkeit und hauptsächlich eine treffende Bezeichnung der Handlung vorherrschend; so auch in seinem Kalifen, der im verflossenem Sommer, nachdem er mehre Jahre geruht, mit gebührender Anerkennung vom Publikum aufgenommen wurde. Dem. Joh. Eunicke als Kesia und Herr Bader als Kalif sind höchst angenehme Erscheinungen. Erstere sang auch diesmal die früher erwähnte, des Spiel und Tanzes wegen, sehr angreifende Arie, mit ungemeiner Fertigkeit und Gewandheit. Weniger Freigebigkeit an Verzierungen, kürzere, dem Karakter der Arie sowohl als der handelnden Person angemessenere Kadenzen, würden ihr den, auch heute errungenen Beifall noch mehr sichern. — Herr Bader singt nicht nur den Isauum mit gewohnter Lieblichkeit, sondern leistet auch als Schauspieler recht viel in dieſer Rolle. Die Art, wie er Kesia beauftragt, Lemaiden zu rufen und der stumme Abgang derselben wird von Beiden mit ächt komischer Laune gegeben; der Zuschauer bemerkt bei solchen gelungenen Momenten des Zuspiels immer mit Vergnügen das Streben der Künstler nach Einheit, und ein solches Ausschmücken der Darstellung sollte nie unbeachtet bleiben, da es den Reiz derselben um Vieles erhöht. — Die an sich zwar unbedeutende Gesangpartie des Richters hätten wir in andere Händen gewünscht, da sie durch Vortrag und Unsicherheit der Intonation störend ward und der ganzen Scene Eintrag that. Auch die Chöre hörten wir schon kräftiger und mit mehr Präzision vortragen als diesmal. Hierbei können wir nicht unbemerkt lassen, daſs uns der im Anfange des Finale während des Chors eingeschaltete Tanz der acht kleinen Mohren an sich schon nicht an seinem Platze zu sein scheint, am allerwenigsten aber im Opernhause, wo er ein höchst ärmliches Ansehen gewinnt und allzusehr an die Schornsteinfeger im Ballet: der ländliche Morgen, erinnert. Eine kleine Bühne kann sich dergleichen Flitterstaat als Ergötzlichkeit für die Gallerie erlauben; von diesen Brettern sollte er um so mehr verbannt bleiben, als ein so glanzvolles, reich ausgestattetes Ballet wie Aline darauf folgte. Musik, Erfindung und Ausführung desselben sind längst anerkannt und gewürdigt, bedürfen daher keiner weitern Erwähnung. Nur so viel, daſs die Darstellung auch diesmal sehr gelungen genannt werden kann und daſs Herr Konzertmeister A. Bohrer das schwierige Violin-Solo im Schluſs-Pas-de-deux mit eben so viel Zartheit als Sicherheit vortrug.

Zwischen dem Singspiel und dem Ballet hatten wir das Vergnügen Spohrs Violinkonzert in E mol, und ein Konzertino für die Flöte von Drouet, von den beiden Königl. Bairischen Kammermusikern, Herrn Molique und Herrn F. Böhm vortragen zu hören. Nicht nur für die Wahl eines so höchst genialen Tonstückes, wie Spohrs Violinkonzert, sind wir Herrn Molique herzlichen Dank schuldig, auch die Ausführung stand im völligen Einklange mit derselben. — Der wackere Künstler weiſs jede Schwierigkeit seines Instruments zu besiegen und beherrscht es vollkommen. Bewundernswerthe Fertigkeit, Deutlichkeit, Reinheit, seltene Oekonomie des Bogens, zumal bei dessen Führung im Staccato auf- und abwärts, sorgfältige Bewahrung des Tones in den schwierigsten Passagen, sind die glänzenden Bestand-

theile womit Herr Molique sein Spiel ausstattet und wodurch er es zu einem hohen Grade der Meisterschaft erhebt. Hätte er uns im Vortrage des Adagio nicht die Tiefe des Gefühls vermissen lassen, die der Tonsetzer in dasselbe zu legen wufste, so wäre uns nichts zu wünschen übrig geblieben. Auch Herr Böhm nimmt einen Rang unter den ersten Flötenspielern, besonders in Betreff der Kunstfertigkeit ein. Man bemerkt, dafs Drouet ihm hierbei zum Vorbilde dient und in den Variationen auf das Thema aus Mozarts Zauberflöte: „das klinget so herrlich" etc. hat er diese sattsam bewährt. Durch lauten, anhaltenden Beifall gab das zahlreich versammelte Publikum beiden Virtuosen seinen lebhaften Dank für den gewährten Kunstgenufs zu erkennen und wir halten uns für verpflichtet, ihn hier zu wiederholen.

Korrespondenz.

Königliche Schauspiele.
Montag, den 23. Februar 1824.
Im Opernhause.

Armide,

Grofse heroische Oper in 5 Abtheilungen, aus dem Französischen des Quinault. Uebersetzt von J. v. Vofs. Komponirt vom Ritter Gluck. Die zur Handlung gehörigen Ballets sind vom Königl. Balletmeister Telle.

Personen:

Armide	Mad. Milder.
Phenize, } ihre Vertrauten	Mad. Dötsch.
Sidonie, } ihre Vertrauten	Mlle. Bertha Carl.
Hidraot, König von Damas	Hr. Blume.
Rinald, Unterfeldherr bei Gottfried von Bouillons Heer	Hr. Bader.
Aront, Krieger	Hr. Holzbecher.
Artemidor, Krieger	Hr Devrient d. jüng.
Ubald, } v. Lag. der Kreuzfah. gesandt	Hr. Rebenstein.
Ein Dänischer Ritter } v. Lag. der Kreuzfah. gesandt	Hr. Weitsmann.
Ein Dämon, unter der Gestalt der Lucinde	Mlle. Joh. Eunike.
Ein Dämon, unter der Gestalt der Melisse	Mlle. Henr. Reinwald.
Die Furie des Hasses	Mlle. Wilh. Leist.

Najaden.
Chöre und Tänze von Furien im Gefolge des Hasses.
Chöre und Tänze vom Volke zu Damas.
Chöre und Tänze von Schäfern und Schäferinnen.
Furien. Najaden. Zephyre etc.

Die Solotänze werden ausgeführt von den Herren Hoguet, Telle, Richter, Hagemeister; den Damen Desargus-Lemière, Hoguet-Vestris, Rönisch, Gemmel, Gern, Habermaafs, Gasperini, den Elevinnen Galster, Adler u. Schulz u. s. w.

Beilage.

Heros unter den Operkomponisten — tiefdenkend — romantisch — rein ausgesprochen — wir vermögen wegen Ueberfülle an Gedanken nichts zu sagen — hohe Sängerin tief aufgefafst — gelungen — verfehlt — Geschmack — veraltet — besucht (leer.)

Aus einer andern Feder.

Armide von Gluck.

(Siebente Karnevaloper, in Berlin am 23. Febr. gegeb.)

Unserm Grundsatze getreu, dafs sich von einer Oper, bei der die Musik wesentliches Organ ist, gar nicht sprechen lasse, falls man nicht genau in das Gebäude des Textes eingegangen ist, müssen wir auch hier bei der längst bekannten und berühmten Armide von einem Gedichte ausführlich sprechen, das schon gegen hundert und funfzig Jahr alt ist. Aber eben dieses Alter wird schon vorläufig einen Schlufs auf den Werth desselben machen lassen. Denn welcher der heutigen Operntexte möchte so viel Lebenskraft in sich verspüren, dafs er ein Alter von 150 Jahren zu erreichen hoffen könnte? Wenn auch einige durch die Lebensluft der Musik ihre Athemzüge verlängern (oder gar erst erhalten, denn die meisten sind todt geboren) so möchte doch wohl keiner auftreten können und sagen: er habe, wie Quinaults Armide, einen musikalischen Gatten in seinen Armen sterben sehn und nach fast hundert Jahren bei der zweiten Heirath noch als junge liebliche Braut geblüht. Und das that Quinaults schönes Gedicht.

(Fortsetzung folgt.)

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 27. Januar bis 27. Februar 1824.

Den 27. Im Schauspielhause: 1) Jery und Bätely, Musik von Reichardt. 2) Ganserich und Gänschen, Musik von K. Blum. 3) Die Eifersüchtigen auf dem Lande. (L'épreuve villageoise), Ballet von J. L. Milon.

— 30. Im Schauspielhause: Der Freischütz, Musik von K. M. v. Weber.

— 2. Im Opernhause: Alceste, Musik v. Ritter Gluck.

— 3. Im Schauspielhause: Die Heirath im zwölften Jahre, Musik von K. Blum.

— 4. Im Schauspielhause: Zum Erstenmale: 1) Das verborgene Fenster, oder ein Abend in Madrid, Musik von J. P. Schmidt. 2) Der Bär und der Bassa, Musik von K. Blum.

— 5. Im Schauspielhause: Das schlechtbewachte Mädchen (La fille mal gardée), Ballet von Hoguet.

— 6. Im Opernhause: Die Bajaderen, Musik von Katel.

— 8 Im Opernhause: 1) Das verborgene Fenster, oder ein Abend in Madrid, Musik von J. P. Schmidt. 2) Ein Stündchen vor dem Potsdammer Thore.
Im Schauspielhause: Die Mühle von Saint Alderon.

— 9. Im Opernhause: Olimpia, Musik von Spontini.

— 13. Im Opernhause: 1) Iphigenia in Tauris, Musik vom Ritter Gluck. 2) Das Karneval von Venedig, Ballet von Milon.

— 15. Im Opernhause: Preciosa, Musik von K. M. v. Weber.

— 16. Im Opernhause: Die Vestalin, Musik von Spontini.

— 18. Im Opernhause: 1) Das verborgene Fenster, oder ein Abend in Madrid, Musik von J. P. Schmidt. 2) Zephir und Flora, Ballet von Didelot.

— 20. Im Opernhause: 1) Der Kalif von Bagdad, Musik von Boyeldieu. 2) Konzert von Molique und F. Böhm. 3) Aline, Königin von Golkonda, Ballet von Aumer.

— 22. Im Opernhause: Konzertant von G. Thomas und Soistmann.

— 23. Im Opernhause: Armide, Musik von Gluck.

— 27. Im Opernhause: Nurmahal, oder das Rosenfest von Kaschmir, Musik von Spontini.

(Hierbei der musikalische Anzeiger No. 2.)

Musikalischer Anzeiger

zur Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung.

No. 2. Den 3. März 1824.

Verzeichniſs von Partituren,

welche in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34., zu haben sind:

Auber, D. F. E. La Neige, ou le nouvel Eginard. Opéra comique, en 4 actes. Paris. 24 Thlr.
Bach, J. S. Motetten. Erstes Heft enthaltend drei 8stimmige Motetten. Zweites Heft enth. eine 5 und zwei 8stimmige Motetten. Leipzig. Breitkopf. à 1 Thlr. 8 Gr. 2 Thlr. 16 Gr.
Beethoven, L. van. Meeres Stille und glückliche Fahrt. Für 4 Singstimmen mit Orch. Begl. op. 112. Wien. Steiner et C. 1 Thlr. 8 Gr.
— Ire grande Simphonie (C dur) op. 21. Bonn. Simrock. 3 Thlr.
— IIme gr. Simphonie (D dur). op. 36. Ebend. Ebend. 4 Thlr. 16 gr.
— IIIme gr. Simphonie (Sinfonia croica). op. 55. Ebend. Ebend, 6 Thlr.
— IVme gr. Simphonie (B dur). op. 60. Ebend. Ebend. 5 Thlr. 8 Gr.
— 7te groſse Sinfonie in A dur. op. 92. Wien. Steiner et Comp. 6 Thlr. 16 Gr.
— 8te groſse Sinfonie in F dur. op 93. Ebend. Ebend. 6 Thlr. 8 Gr.
— Wellingtons Sieg, oder: die Schlacht bei Vittoria. op. 91. Ebend. Ebend. 4 Thlr. 8 Gr.
Bergt, A. Oratorium. Christus durch Leiden verherrlicht. Passions-Musik für 4 Singstimmen und Chor, mit Begleitung des ganzen Orchesters. 2 Abtheilungen. Leipzig. Hofmeister. op. 10. 4 Thlr. 8 Gr.
— Herr Gott, dich loben wir (die alte Melodie, mit andern Text, aufs neue) gesetzt für 4 Singstimmen, 4 Posaunen, Trompeten, Pauken und Orgel. 13tes Werk. Leipzig. Hofmeister. 6 Gr.
Berner, F. W. Cantate zur Feier des allgemeinen Friedens. Breslau, Förster. 2 Thlr. 16 Gr.
Berton, H. Aline, reine de Goloonde. Opéra en 3 actes. Paris. 14 Thlr.
— Le concert interrompu. Opéra comique en un acte. Paris. Gaveaux. 12 Thlr,
— Les maris garçons. Opéra comique en un acte. Paris. Duhan. 12 Thlr.
— La romance. Opéra en un acte. Paris. 12 Thlr.
Blaise. Isabelle et Gertrude, ou les Sylphes supposés. Comédie en un acte. Paris. 5 Thlr.
Boieldieu, A. Ma tante Aurore, ou le roman impromptu. Opéra bouffon en 2 actes. Paris. 13 Thlr. 8 Gr.
— La Fête du Village voisin. Opéra comique, en trois actes. Paris. 24 Thlr.
— Les Voitures versées. Opéra comique en 2 actes. Paris. 24 Thlr.
Bouteiller, G. Héro et Leandre. Cantate qui a remporté le grand prix de composition musicale, décerné par l'institut de France, le 4. Octbr. 1806. Paris. Nadermann. 5 Thlr.
Cannabich, C. Mozarts Gedächtniſsfeier. München 1797. 2 Thlr. 6 Gr.
Catel. l'Auberge de Bagnères. Comédie en 3 actes, mélée de chants. Paris. 13 Thlr. 8 Gr.
Cherubini. Messe à trois voix et choeurs avec accompagment. Paris. 16 Thlr.
— Les deux Journées. Opéra en 3 actes. Paris. 24 Thlr.
— Lodoiska. Comédie héroïque en 3 actes. Paris. 24 Thlr.
Cimarosa, D. l'Italienne à Londre. Opéra bouffon en 3 actes. Paris. Sieber. 20 Thlr.
— Le Mariage secrèt. Opéra comique en trois Actes. Paris. 24 Thlr.
Dalayrac. Maison à vendre. Comédie en un aote et en prose. Paris. 10 Thlr.
— Le poète et le musicien, ou je cherche un sujet. Comédie en 3 actes et en vers mêlée de chants. Paris. Duhan. 16 Thlr.
— Le Pavillon des fleurs ou les Pècheurs de Grenade. Comédie lyrique en un acte. Paris. 16 Thlr. 16 Gr.
Danzi, Fr. Preis Gottes. Cantate. Leipzig. Breitkopf et H. 1 Thlr. 8 Gr.
— Der 128ste Psalm, lateinisch und deutsch von M. Mendelssohn zu 4 Singstimmen mit vollst. Begleitung. Leipzig, Probst 16 Gr.
— La Dot. Comédie en 3 actes et en prose. Musique de M. Dal***. op. 4. Paris. Le Duc. 10 Thlr.
Elsner, J. Veni sancte spiritus. Hymne. Leipzig. Breitkopf et H. 1 Thlr.
Fesca, F. Der neunte Psalm, Hymne für 4 Singstimmen, mit Begl. des ganzen Orch. 21tes Werk. Leipzig. Hofmeister. 2 Thlr.
Fontenelle la Grange, Hécube, opéra en 3 actes. Paris, 13 Thlr. 8 Gr.
Framery, les deux comtesses, Opéra bouffon, imité de l'italien et parodié sous la musique du célèbre Sigr. Paisiello. Paris. Le Duc. 10 Thlr.
— L'Infante de Zamora. Opéra comique en 3 actes. Paris. Le Duc. 12 Thlr.
Gaveaux, P. l'Amour filial, opéra en un acte. Paris. Huot. 10 Thlr.
— le diable couleur de rose ou le bon homme misère. Opéra comique en un acte. Paris. Gaveaux. op. 19. 12 Thlr.
— le diable en vacances ou la suite du diable couleur de rose. Opéra féerie et comique en un acte. Paris, le même. op. 24. 12 Thlr.
— l'Echelle de soie, opéra comique en un acte et en vers, libres. Paris, le même. op. 26. 12 Thlr.
— l'Enfant prodigue, opéra en 3 actes et en vers. Paris, le même. op. 28. 20 Thlr.

Gaveaux, P. Léonore ou l'amour conjugal, fait historique espagnol en 2 actes. Paris, le même. op. 13. 12 Thlr.
— Le Locataire. Opéra comique en un acte. Paris. Gaveaux. op. 17. 8 Thlr.
— La famille indigente. Opéra en un acte. Paris, le même. op. 2. 8 Thlr. 8 Gr.
— Monsieur Deschalumeaux. Opéra bouffon en 3 actes. Paris, le même. op. 25. 13 Thlr. 8 Gr.
— La rose blanche et la rose rouge. Drame lyrique en 3 actes. Paris, le même. op. 27. 15 Thlr.
— Sophie et Moncars, ou l'intrigue portugaise. Opéra en 3 actes. Paris, le même. op. 12. 13 Thlr. 8 Gr.
— Le trompeur trompé. Opéra comique en 1 acte et en prose. Paris, le même. 10 Thlr.
Gluck. l'Arbre enchanté. Opéra comique en un acte. Paris. 8 Thlr.
Gossec, J. J. Messe des morts avec la prose. Paris. Le Duc. 16 Thlr.
Gretry. Anacréon chez Polycrate. Opéra en 3 actes. op. 34. Paris. Houbart. 13 Thlr. 8 Gr.
— La Rosiere de Salenci. Pastorale en 3 actes. op. 10. Paris, le même. 8 Thlr.
— La fausse magie. Comédie en 2 actes. op. 11. Paris, le même. 10 Thlr.
— Colinette à la cour, ou la double épreuve. Comédie lyrique en 3 actes. op. 19. Paris, le même. 10 Thlr.
F. G. Händels Oratorium, der Messias, nach W. A. Mozart's Bearbeitung, Leipzig. Br. et H. 8 Thlr.
Händel. Der 100ste Psalm. Jauchze dem Herrn. Lpzg. Br. et H. 1 Thlr. 8 Gr.
Haydn, J. Quatuors. Tome III. et IV. gr. 8, Paris. à 3 Thlr. 6 Thlr.
— Partitions des Symphonies. Ouvrage proposé par sonscription No. 1—26. Paris. 35 Thlr.
— Messe. No. 1—7. Leipzig. Breitkopf et H. à 3 Thlr. 21 Thlr.
— Collection choisie des Symphonies. No. 1—27. Paris. 19 Thlr. 12 Gr.
Hoffmann, H. A. Lobgesang auf die Retter Deutschlands. Bonn. Simrock. 12 Gr.
Hummel, J. N. Messe für 4 Singstimmen (mit unterlegten latein- und deutschem Texte) mit Begl. des Orch. 77tes Werk. No. 1. Wien. Steiner et C. 5 Thlr. 8 Gr. — Dieselbe in Stimmen. 5 Thlr. 8 Gr.
— 2te Messe für 4 Solostimmen und Chor; (mit unterlegten latein- und deutschem Texte) mit Begl. des Orch. 80tes Werk. Ebend. Ebend. 7 Thlr. — Dieselbe in Stimmen. 9 Thlr. 12 Gr.
Kreutzer. Paul et Virginie. Comédie en prose en 3 actes. Paris. 13 Thlr. 8 Gr.
Krille, A. Oster-Kantate für 4 Singstimmen mit Begl. des Orchesters. Dresden. 2 Thlr.
Kunzen, F. L. A. E. Das Halleluja der Schöpfung. Zürich. Nägeli. 9 Thlr. 8 Gr.
Laegel, J. G. Das Heil ist nah. Weihnachts-Kantate für 4 Singst. Partitur. Lpzg. Hofmeister. 1 Thlr. 6 gr.
Langle, H. F. M. Corisandre, ou les fous par enchantement. Opéra ballet. Paris. LeDuc. 10 Thlr.
Lesuer. Ossian ou les Bardes. Opéra en 5 actes. Paris. Imbault. 20 Thlr.
Lindpaintner, P. „Herr Gott dich loben wir" nach Klopstock. 27tes Werk. Leipzig. Breitkopf et H. 3 Thlr.
Marcel de Marin. Mr G. Stabat Mater mis en Musique pour 2 Voix de dessus et une Voix de Basse avec Orch. Paris. 10 Thlr.
Martini. l'Amoureux de quinze ans, ou la double fête. Comédie en 3 actes et en prose, melée d'ariettes. Paris. op. 7. 6 Thlr.
— Le droit du seigneur. Comédie en 3 actes et en prose. Paris. LeDuc. 8 Thlr.
— Te Deum à grand Choeur et à grand Orchestre. Paris. 8 Thlr.
— Messe Solemnelle à grand Choeur et à grand Orch. Paris. 16 Thlr.
Mehul. Le trésor supposé, ou le danger d'écouter aux portes. Comédie en un acte et en prose. Paris. 10 Thlr.
— Héléna, opéra en 3 actes. Paris. 13 Thlr. 8 Gr.
— Ariodant, opéra en 3 actes. Paris. Imbault. 13 Thlr. 8 Gr.
— Valentine de Milan. Opéra en 3 Actes. Paris. 24 Thlr. Dieselbe in Stimmen. 24 Thlr.
De Mereaux, N. J. Alexandre aux Indes. Opéra en 3 actes. Paris. Des Lauriens. 10 Thlr.
Monsigny. Aline, reine de Golconde. Ballet héroïque en 3 actes. Paris. Claude. 12 Thlr.
Le Moine. Phèdre, tragédie en 3 actes. Paris. Le Duc. 12 Thlr.
Mosel, J. F. von. 3 Hymnen aus dem Trauerspiele: Butes von Mathaeus edlen von Colin. Mit Begl. des vollen Orch. Wien. Steiner et C. 3 Thlr.
— Ouverture zur Oper: Cyrus und Astyages. Ebend. Ebend. 2 Thlr.
Mozart. Die verstellte Gärtnerin. Oper in 3 Akten. (Manuscript.)
— Enlèvement du Serail. Opéra en 3 actes. Bonn, Simrock. 16 Thlr.
— Don Juan, mit ital. und deutschem Texte, nebst sämmtlichen eingelegten Stücken. Leipzig Br. et H. 12 Thlr.
— Le même Opéra. Paris 20 Thlr.
— Le Nozze di Figaro. Dramma giocosa in quattro atti. Paris. 16 Thlr.
— Le même Opéra. Bonn, Simrock. 23 Thlr. 8 Gr.
— — — Paris. 16 Thlr.
— Les Mystères d'Isis. Opéra en 4 actes. Paris. 13 Th. 8 Gr.
— Kantate: „Ewiger, erbarme dich! etc." No. 4. Leipzig, Breitkopf et H. 1 Thlr. 8 Gr.
— Kantate: „Mächtigster, Heiligster." No. 5. Ebend. Ebend. 1 Thlr. 8 Gr.
— Messe à 4 Voix et grand Orch. No. 7. In Stimmen. Bonn, Simrock. 6 Thlr. 16 Gr.
— Quintuors. Tome 1—3. à 1 Thlr. 8 Gr. Bonn. Simrock. 4 Thlr.
Müller, Imm. Cramers Hymnus an Gott. Partitur. Erfurt. Weimar. 2 Thlr. 16 Gr.
Naumann, G. A. Offertorio solenne. Lauda Sion; per la festa della Circoncisione, ovvero del ss. Nome di Giesu. In Partitura colle parti separati. Vienna. 1 Thlr.
— Missa solenne in As. Wien. 4 Thlr.

Nicolo, Michel Angelo. Opéra en un acte. Paris. 12 Thlr.
— Lulli et Quinault. Opéra comique en un acte. Paris. Bochsa. 13 Thlr. 8 Gr.
— Le même Opéra. Parties d'orchestre. 10 Thlr.
— Le magicien sans magies. Opéra comique en 2 actes. Paris. 16 Tlr. 16 Gr.
— Le même Opéra Parties d'orchestre. Paris. Nicolo. 13 Thlr.
— Les confidences, Opéra en 2 actes. Paris. 13 Thlr. 8 Gr.
— Jeannot et Colin. Opéra comique en 3 actes. Paris. 20 Thlr.
— L'Une pour l'Autre ou l'Enlèvement Opéra comique en 3 actes. Paris 20 Thlr.
— Les deux Maris. Opéra comique en un acte. Paris. 13 Thlr. 8 Gr.
— Les Rendez-vous Bourgeois. Paris. 12 Thlr. In Stimmen. 10 Thlr.
— et Kreutzer. Le petit Page, Opéra en un acte. Paris. 10 thlr.
Nicolo, J. Léonce, ou le fils adoptif. Opéra en 2 actes. Paris. Gaveaux. 13 Thlr. 8 Gr.
Pacini. Point d'adversaire. Opéra comique en un acte et en prose. Paris. Gaveaux. Op. 5. 8 Thlr.
Paer, F. Le Maître de Chapelle. Opéra comique en 2 actes. Paris. 20 Thlr.
Paisiello. l'Infante de Zamora. Opéra comique en 3 actes. Parodie sous la musique de la Fracatana par Framery. Paris. Le Duc. 10 Thlr.
— La Serva padrona. Intermezzo a due voci. Paris. 8 Thlr.
— Le marquis Tulipano, ou le mariage inattendu. Opéra bouffon en 2 actes. Paris. Sieber. 6 Thlr.
Peregolese, J. B. Miserere à 4 voix. Paris. Pleyel. 6 Thlr.
— Missa (Kyrie et Gloria in excelsis Deo). Wien. 4 Thlr.
Philidor, A. D. Tom Jones, comédie lyrique en 3 actes. Paris. Le Duc. 6 Thlr. 16 Gr.
Piccini. Atys. Tragédie lyrique en 3 actes. Paris. Deslauriers. 10 Thlr.
— Roland, opéra en 3 actes. Paris, le même. 12 Thlr.
— Pénélope, Tragédie lyrique en 3 actes. Paris. 8 Thlr.
Reichardt. Brenno. Erster Act. 7 Thlr. 12 Gr.
Righini, V. Missa solenne a 4 voci, composta per la coronazione di S. M. Imperiale e Reale Leopoldo, dedicata a S. A. Imperiale e Reale il Gran Duca G. G. Fernando di Toscana. 7 Thlr.
Romberg, A. Die Harmonie der Sphären. Hymne. op. 45. Bonn. Simrock. 4 Thlr.
— Was bleibet und was schwindet. Ebend. Ebend. 3 Thlr.
Romberg, B. Das Lied von der Glocke. Bonn. Simrock. 5 Thlr. 8 Gr.
— Froh wall' ich zum Heiligthume. Kantate für 4 Singstimmen mit Begleit. des Orch. Br. et H. 16 Thlr.
Le roi et le fermier. Comédie en 3 actes, par M..... Paris. Claude. 6 Thlr.
Rossini. Le Barbier de Séville. Paris. 20 Thlr.
Sacchini. Evelina. Opéra en 3 actes. Paris. Imbault. 13 Thlr. 8 Gr.
Sacchini. Chimene ou le Cid. Tragédie lyrique en 3 actes. Paris. Le Duc. 13 Thlr. 8 Gr.
— La colonie, opéra comique en 2 actes. Paris. 12 Thlr.
— Dardanus. Tragédie lyrique en 4 actes. Paris. Le Duc. 10 Thlr.
— Renaud. Tragédie lyrique en 3 act. Par. le même. 10 Thlr.
— Oedipe à Colonne. Opéra en 3 act. Par. Imbault. 12 Thl.
— l'Olympiade, ou le triomphe de l'amitié. Drame héroïque en 3 actes et en vers. Paris. Le Duc. 8 Thlr.
Sammlung v. Märschen auf Allerhöch. Befehl Sr. Majestät d. Königs zum bestimmten Gebrauch der Königl. Preufs. Armee, für vollständige Türkische Musik. 1stes Heft enthält 13 Geschwind-Märsche. No 1—12 und No. 1 a enthält den Dessauer Marsch. 10 Gr. 6 Thlr. 10 Gr.
Dito 2tes Heft enthält 12 langsame Märsche. No. 1—12. 7 Thlr. 8 Gr.
— 3tes Heft enthält 12 Geschwind-Märsche No. 13—24. 8 Thlr. 4 Gr.
— 4tes Heft enthält 12 Geschwind-Märsche. No. 25—36. 10 Thlr. 12 Gr.
— 5tes Heft enthält 12 langsame Märsche. No. 13—24. 7 Thlr.
— 6tes Heft enthält 12 langsame Märsche. No. 25—36. 9 Thlr. 4 Gr.
— 7tes Heft enthält langsame Märsche von No. 37—46. 8 Thlr. 22 Gr.
— 8tes Heft enthält 13 Geschwind-Märsche. No. 36—48. und 46 a. 9 Thlr. 18 Gr.
— 9tes Heft enthält Geschwind-Märsche. No. 49—59. 10 Thlr. 20 Gr.

Diese Sammlung von Märschen besteht aus 61 Geschwind- und 46 Langsam-Märschen, und kosten zusammen 78 Thlr. 2 Gr.

Sammlung von Märschen, Fanfaren etc. für Trompeten-Musik. Auf Allerhöchsten Befehl Sr. Majestät des Königs zum bestimmten Gebrauch der Königl. Preufs. Kavallerie. 1stes Heft. No. 1—8. Preis 5 Thlr. 6 Gr.
No. 1. Parade-Marsch comp. von Krause.
No. 2. Langsamer Marsch von Hayn.
No. 3. Langsamer Marsch von Mangner.
No. 4. Geschwind-Marsch von Spontini.
No. 5. Parade-Marsch von Krause.
No. 6. Fanfare von Hayn.
No. 7. Gallop von Doerffeld.
No. 8. Geschwind-Marsch von Wintzler.
Schneider, Fr. Das Weltgericht. Oratorium. Leipzig. Breitkopf et H. 10 Thlr.
Solie. Jean et Geneviève. Comédie en un acte. Paris. 6 Thlr.
— Louise ou la maladie par amour. Comédie en un acte et en prose. Paris. 10 Thlr.
— L'Incertitude maternelle, ou le choix impossible. Comédie en un acte et en vers libres. Paris. 8 Thlr.
Solié, l'époux généreux ou le pouvoir des procédes, comédie en un acte. Paris. Masson, 12 Thlr.
— Mademoiselle de Guise. Opéra comique en 3 actes. Paris. Solié. 14 Thlr.
Spontini, G., Ferdinand Cortez ou la conquête de Mexique. Tragédie lyrique en 3 actes. Paris. 24 Thlr.
— Parties séparées de Milton. Opéra en un acte. Paris. Erard. 10 Thlr.

Spontini, C. Parties séparées de Julie, ou le pot de fleurs. Opéra en un acte. Paris, le même. 8 Thlr.
— Triumph-Marsch aus der Vestalin, für vollständige Türkische Musik. (Langsamer Marsch im 7ten Hefte Nr. 43.) 1 Thlr. 12 Gr.
— Marsch aus Lalla Rûkh. (Langsamer Marsch Nr. 45 im 7ten Hefte.) 1 Thlr. 20 Gr.
— Marsch aus der Oper Ferdinand Cortez für vollständige Türkische Musik. (Geschwind-Marsch Nr. 46 im 8ten Hefte.) 1 Thlr.
— Preufsischer Volksgesang Borussia für vollständige Türkische Musik mit Hinzufügung der Streichinstrumente. 3 Thlr.
— Grofser Sieges- und Festmarsch für vollständige Türkische Musik mit Hinzufügung der Streichinstrumente. 3 Thlr.
Stadler, Abbé M. Die Befreiung von Jerusalem. Grofses Oratorium. Wien. Steiner. 13 Thlr. 8 Gr.
Stölzel, G. H. Missa Canonica. Kyrie und Gloria, für 13 reelle Stimmen, 8 Singstimmen, 2 Viol, 2 Bratschen und Bafs. Ebend. Ebend. 2 Thlr.
Thonus, P. J. v. Vaterländische Kriegslieder in Partitur für blasende Instrumente. Leipz. 8 Gr.
Vogler. Trichordium. Wien. 1 Thlr. 16 Gr.
— Missa pro defunctis. Requiem. Mainz. Schott. 6 Thlr. 10 Gr.
Weber, C. M. von. Der Freischütz für vollständige Militair-Musik, arranng. von Weller. compl. 11 Thlr. 16 Gr.
— Ouverture daraus. 2 Thlr. 16 Gr.
— Natur und Liebe. Kantate zur Feier des Augustus-Tages in Pillnitz. Dichtung von Fr. Kind. Auch mit einem 2ten Texte, unter dem Titel: „Freundschaft und Liebe, gedichtet v. Herklots.“ In Musik gesetzt für 2 Soprane, 2 Tenore, und 2 Bässe, mit Begl. des Pfte. Partitur und Stimmen. op. 61. 13tes Heft der Gesänge. 2 Thlr. 10 Gr.
Weber, G. Iste Messe oder 5 Hymnen mit latein. und deutschem Text. 27tes Werk. Mainz. Schott. 5 Thlr.
— IIte Messe oder 5 Hymnen mit latein. und deutschem Text. 28tes Werk. Bonn. Simrock. 4 Thlr. — In Stimmen. 4 Thlr.
— IIIte Messe. 33tes Werk. Leipzig. Probst. 3 Thlr.
Winter, P. Timoteo, oder die Macht der Töne. Kantate. Leipzig. Br. et H. 6 Thlr.
Zingarelli. Antigone. Opéra en 3 actes. Paris. Imbault. 12 Thlr.

Auch werden Bestellungen auf alle in Paris erschienenen Partituren angenommen und aufs schnellste und billigste besorgt.

Neue Musikalien,

welche so eben in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34., erschienen sind:

Spontini. Ausgewählte Stücke aus Olimpia, für 2 Flöten eingerichtet von K. Grofs. 1stes Heft 1 Thlr. 12 Gr.
Constantin. Le Carnaval de Venise. Sammlung der neuesten Pariser beliebten Contretänze und Walzer. Nach Melodien von Spontini, Rossini und andern berühmten Komponisten, nebst Beschreibung der Tanz-Touren. Für das Pfte. 14 Gr.
Mendelssohn Bartholdy. Felix, Quatuor p. l. Pfte. avec Accomp. de Violon, Alto et Violoncell. Op. 1. 1 Thlr. 20 Gr.
Neithardt, A. Adagio et Polonaise p. Clarinette et Pfte. Op. 49. 16 Gr.
Dieses Adagio und Polonaise ist in dem letzten militairischen Concert im Jagorschen Saale, welches zum Besten der Abgebrannten in Züllichau gegeben wurde, mit grofsen Beifall aufgenommen.
Ries, F. Second Divertissement p. l. Pfte. op. 117. 16 Gr.

Mehrere vorzügliche Geigeninstrumente von den geschicktesten italienischen Meistern, sowohl Violinen, Bratschen, als Violoncell's, stehen bei mir billig zum Verkauf, und können, ihres kräftigen und sonoren Tones, wie auch ihrer bequemen, richtigen Spielart wegen, besonders empfohlen werden.

Carl Zander, Königl. Kammermusiker.
Kronenstrafse Nr. 27.

Einladung.

Unterzeichneter ist damit beschäftiget, eine Fortsetzung des Gerberschen Tonkünstler-Lexikons von 1800 bis jetzt zu entwerfen. Diejenigen Herren Tonkünstler, oder vorzüglich Dilettanten, welche darin aufgeführt zu sein wünschen, werden ersucht, ihre Nachrichten gefälligst postfrei einzusenden an

den Geheimen Rath
v. Apell.
Mitglied der Philarmoniker zu Bologna und der Königl. Schwed. Akademie d. Mus. zu Stockholm.

Cassel, den 26. Januar 1824.

Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger

zum Freimüthigen und der Theater-Zeitung.

No. 1. Den 6. März 1824.

Literarische Anzeigen.

Journal für Prediger, 64ster Band, 2tes Stück, oder neues Journal für Prediger, 44ster Bd. 2tes St. herausgegeben von C. G. Bretschneider, D. A. Neander und J. S. Vater,
ist erschienen und an alle Buchhandlungen (in Berlin an die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung) versendet.

Mit dem 3ten Stücke, welches unter der Presse ist, fängt die Einrichtung an, daß alle zwei Monate ein Stück erscheint, und jedesmal auf dem blauen Umschlag die Bezeichnung dieser Monate (auf jenem dritten die des Januar und Februar 1824) steht. Die übrige Einrichtung bleibt unverändert, jeder Band behält wie bisher seine fortlaufenden Titelblätter und Inhaltsanzeigen.

C. A. Kümmel, Buchhändler in Halle.

Bücher-Anzeige.

In bevorstehender Fastenzeit machen wir auf folgendes Werk aufmerksam, welches bei dem Verleger, so wie in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) und bei dem Verfasser für 17½ Sgr. zu haben ist:

Die Lehre der Erlösung des Menschen durch den Tod Jesu Christi, in einer neuen Art und zur Erbauung für Christen aus allen Confessionen, in einigen Passionsbetrachtungen, von Ferdinand Wilhelmi, Königlichen Schul-Inspektor und Prediger in Beeskow.

Züllichau und Freistadt in der Darnmannschen Buchhandlung.

Bock, A. Vorschläge zur Verbesserung des Israelitischen Gottesdienstes. gr. 8. 1823. Preis 4 Gr.

Bei Ferd. Rubach in Magdeburg.

(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.)

Literarische Anzeige.

Die fünfte Auflage der zweiten Abtheilung von Fr. Kohlrausch der Geschichte ist so eben erschienen und an alle Buchhandlungen (in Berlin an die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung) versandt worden. Ferner:

Augusti, J. Chr. W. Dr. Versuch einer historisch-kritischen Einleitung in die beiden Haupt-Katechismen der evangelischen Kirche. gr. 8. 1824. 1 Thlr. 4 Gr.

Möller, A. W. Hierographie oder Darstellung der Geschichte der christlichen Kirche in Landkarten, 1824. Zweites und letztes Heft, in 6 Karten die Jahre 800 bis zur Reform, 1517. 1 Thlr.

Elberfeld, im Februar 1824.

Büschler.

Anzeige.

Bei G. Braun in Karlsruhe ist erschienen, und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Geschichte zweier Somnambülen nebst einigen andern Denkwürdigkeiten aus dem Gebiete der magischen Heilkunde und der Psychologie, von Dr. Justinus Kerner; Oberamtsarzt zu Weinsperg. X und 454 Seiten. gr. 8. 1 Thlr. 10 Gr. sächs. oder 2 fl. 30 kr. Rhein.

Diese, gewiß beachtungswerthe, Schrift enthält hauptsächlich zwei sehr merkwürdige Fälle von Somnambulismus. Der erste Fall beschreibt einen, zwar durch die Natur begünstigten, aber erst durch fortgesetzte magnetische Behandlung hervorgerufenen bis zum Hellsehen gesteigerten, schlafwachen Zustand, in welchem die Kranke, die 15 Jahre lang an einem Magenübel gelitten hatte, ein vor 15 Jahre verschlucktes Stückchen Perlenmutter in die Haut ihres Magens eingewachsen sah, durch Selbstverordnungen an den Tag brachte und ihr Uebel hob. Der andere Fall beschreibt einen ohne magische Einwirkung von Freiem entstandenen schnell bis zum höchsten Hell- und Fernsehen sich ausgebildeten, am Ende mit Katalepsis verbundenen Somnambulismus und während er die Erscheinung von Versetzung aller Sinne in die Fingerspitzen, die Elbogen, die Nase u. s. w. bestätigt, zeigt er andern Seits, wie die Aussprüche und Aussagen Somnambüler,

nicht als unumstößliche Offenbarungen und Divinationen, die keiner Täuschung unterliegen, zu betrachten sind. Diesen zwei ausführlichen Beobachtungen reihte der Verfasser noch mehrere andere Denkwürdigkeiten aus dem Gebiete magischer Heilkunde und Psychologie an.

Neue Bücher
der Baumgärtnerschen Buchhandlung zu Leipzig.

Lustspiele, oder dramatischer Almanach für das Jahr 1824 von F. A. von Kurländer. Vierzehnter Jahrgang. Mit sechs Kupfern. 1 Thlr. 12 Gr.

Inhalt.

Eine Stunde in Carlsbad. Lustspiel in Einem Akte; nach Scribe. — Kindliche Liebe. Ländliche Scene in Einem Aufzuge. — Der junge Krack Posse in Einem Aufzuge; als Fortsetzung vom Lügner und seinen Sohn. — Das Gedicht. Lustspiel in Einem Akte. — Zahlung in gleicher Münze. Lustspiel in Einem Aufzuge. — Prüfung ehelicher Treue. Lustspiel in Einem Aufzuge.

Magazin der ästhetischen Botanik, oder Abbildung und Beschreibung der für Gartencultur empfehlungswerthen Gewächse, nebst Angabe ihrer Erziehung, von H. G. Ludwig Reichenbach Doctor und Professor. 12s Heft mit 6 illum. Kupfern. fl. 4. 1 Thlr.

(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.)

So eben ist bei uns erschienen, und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Sammlung von Zeichnungen für Silber-Arbeiter und Silberwaaren-Händler, enthaltend alle Gegenstände von Kirchen-Tafelgeschirren, und andern Geräthen &c. Nach Alex. Lefranc in Paris. 1r Theil. In elegantem Einband Preis 2 Thlr.

Man findet in diesem Werke nicht nur das Neueste in geschmackvollen Formen dargestellt, sondern auch das richtige Gewicht und Verhältniß dieser Gegenstände genau angegeben, was hauptsächlich bei zu machenden Bestellungen von großem Interesse ist.

Ferner ist bei uns erschienen:

Anekdoten von Napoleon, zur Erläuterung seiner Denk- und Gemüthsart und seiner Thaten. Nach dem Englischen des Herrn W. H. Irelands, so wie nach vielen andern französisch- und engl. Schriftstellern bearbeitet. 4 Hefte, jedes mit einem Kupfer. fl. 8 br. à 9 Gr.

Diese Anekdoten, welche eine höchst anziehende und lehrreiche Lektüre gewähren, enthalten nicht etwa schon längst Bekanntes, sondern fast lauter Neues, geben merkwürdige Aufschlüsse über wichtige Begebenheiten und sind jedem unentbehrlich, welche die Geschichte seiner Zeit und des ungewöhnlichen Mannes kennen lernen will, der die Hauptrolle darin spielt.

Das fünfte und sechste Heft ist so eben versandt worden.

Industrie-Comptoir in Leipzig.

Berliner allgemeine Musikalische Zeitung für 1824.

(Redakteur A. B. Marx.) Preis 5 Thlr. 8 Gr.

Von dieser Zeitung, welche jeden Mittwoch ausgegeben wird, sind bereits 9 Nummern, 2 Musikalische Anzeiger und zwei Musikbeilagen, enthaltend ein Baierisches Volkslied und eine Arie aus Glucks Alceste (nach der italienischen Partitur) erschienen. Wir sind erbötig die ersten zwei Monate hindurch die Zeitung, sowohl den Buch- und Musikhandlungen, als überhaupt jedem Musikfreunde der sich von der Tendenz dieser Zeitung erst zum voraus überzeugen will, à Condition, mitzutheilen, nach welcher Zeit, Abonnement oder Rückgabe der Probe-Blätter erbeten wird. Der, die Zeitung begleitende Musikalischer Anzeiger steht allen Ankündigungen von Concerten, Verkauf und Verleihung von Musikalien, Instrumenten und dergleichen, Dienstanerbietungen und Nachfragen nach fähigen Subjekten im Fache der Musik, so wie vorzüglich allen Bekanntmachungen der Buch- und Musikhandlungen, gegen die Insertionskosten von einem Groschen als Courant für die Zeile, offen.

Die geehrten hiesigen Abonnenten, welche schnelle Zusendung der Zeitung wünschen, haben ihren desfallsigen Auftrag in der Handlung zu machen, worauf die Versendung gegen ein vierteljährliches Botenlohn von 4 Gr. besorgt werden wird.

Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, unter den Linden Nr. 34.

Kunst-Anzeige.

So eben ist bei dem Unterzeichneten erschienen und in allen soliden Buch- und Kunst-Handlungen Deutschland's zu haben:

H. Clauren's Bildniß.

Nach dem Leben gezeichnet von W. Hensel; gestochen von Fr. Fleischmann. Klein-Folio; Preis 1 Thlr.

Wem wäre Mimili, diese reizende Idylle, unbekannt? Wer sähe nicht alljährlich mit gespannter Erwartung dem lieblichen Vergißmeinnicht entgegen? und wer wanderte nicht gern an der Hand des Spenders dieser anmuthvollen Gaben durch das heitere Reich der Dichtung? — So darf der Unterzeichnete sich denn auch mit der Hoffnung schmeicheln, daß bei dem Interesse, welches H. Clauren in einem so hohen Grade erregt, der Antheil für ihn sich nicht weniger bei dem Erscheinen seines

überaus ähnlichen Bildnisses aussprechen wird, für dessen Kunstwerth übrigens Hensel's und Fleischmann's Name bürgt. Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß Allen, die eine Sammlung von Bildnissen der gefeierten vaterländischen Dichter besitzen, das Brustbild H. Clauren's willkommen sein wird, dem längst schon in dem Pantheon der Deutschen ein ehrenvoller Platz angewiesen ist.

Berlin, im Januar 1824.

Heinrich Burchhardt.

Musikalien-Anzeigen.

Musikalien des Verlags von H. A. Probst in Leipzig, welche in der Schlesingerschen, so wie in jeder andern Musikhandlung in Berlin zu haben sind.

Benelli, A. Stabat Mater, vocibus quatuor cantantibus et instrumentis. S. M. Friderico Augusto Sax. Regi dedicatum. Partitur. 2 Thlr.
Moltke, C. Weihe der Liebe. Sechs Lieder von Ernst Schulze, mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. Op. 14. 14 Gr.
Eberwein, Charles. Sept Entre-Actes à grand Orchestre Oeuv. 13. 2 Thlr. 8 Gr.
Viotti, J. B Concerto pour le Violon avec Orchestre, Lettre H. (A moll.) 2 Thlr. 12 Gr.
Baillot, P. Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse. Oeuv. 34. No. 2. 1 Thlr.
— — — — — — Nr. 3. 1 Thlr.
Gabrielsky, G. Quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Oeuv. 60. 1 Thlr. 16 Gr.
Fürstenau, A. B. Trois Trios avec des Fugues pour trois Flûtes Oeuv. 22. 1 Thlr. 16 Gr.
Thurner, E. Trio pour Hautbois, (Flûte ou Clarinette) et deux Cors. Oeuv. 56. 8 Gr.
Kummer, Gaspard. Six Caprices ou Exercices pour la Flûte seule Oeuv. 12. 1 Thlr
Clasing, J. H. Sonate pour Pianaforte et Violon. (dédiée à Mr. C. M. de Weber.) Oeuv. 10. 1 Thlr.
Bochsa, N. Ch. Quinze Préludes courts et brillants pour Harpe ou Pianoforte. 10 Gr.
Carulli, G et F. Trois Duos nocturnes pour Pianoforte et Guitare. Oeuv. 189. No. 1. 12 Gr.
Bach, A. G. Introduction et Thème avec Variations pour le Pianoforte. Oeuv. 6. No. 1. 10 Gr
Kalkbrenner, F. Rondeau militaire pour le Pianoforte. Oeuv. 62. 16 Gr.
Kelz, J. F. Rondeau pour le Pianoforte. Oeuv. 87. 6 Gr.
Reissiger, G. Etrennes aux Eléves, Deux Sonates agréables pour le Pianoforte. Oeuv. 22. No. 1. 14 Gr.
Riem, F. G. Deux Sonatines faciles pour le Pianoforte. Oeuv. 40. 12 Gr.
Ries, F. Grand Concerto pour le Pianoforte seul. Oeuv. 115. (C moll) Edition originale. 1 Thlr. 12 Gr.
Seyfried, J. Chev. de. Ouverture de l'Opera: „Au Lion d'or" pour le Pianof. Oeuv. 48. 12 Gr.
Steibelt, D. Nouvelle Fantaisie avec Six Variations sur l'air favorit de Joconde: „l'on revient toujours" etc. pour le Pianoforte. Oeuvre posthume. 20 Gr.
Zoellner, C. H. Rondeau pour le Pfte. Oeuv. 8. 16 Gr.
Afsmayer, J. Ouverture héroique pour le Pfte. à 4 mains. Oeuv. 34. 1 Thlr.
Marschner, Enrico. Tre Scherzi per il Pianoforte a 4 mani. Op. 28. 20 Gr.
Schmitt, A. Grofses Tongemälde für das Pianoforte zu 4 Händen. (Jean Paul gewidmet.) Op. 45. 1 Thlr.

Pracht-Ausgabe von Mozarts sämmtlichen Opern.

Bei Moritz Schlesinger in Paris ist erschienen: und in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr 34 der Akademie gegenüber, zu haben:

Pracht-Ausgabe von Mozarts sämmtlichen Opern, in vollständigen Klavier-Auszügen mit italienischem und deutschem Texte, nach den besten existirenden Arrangements herausgegeben, mit Hinzufügung des Maelzelschen Metronom's zu den sehr billigen pränumerations Preisen von 18 Gr. für jede Oper, oder hier Porto frei 5 Thlr. 12 Gr. Diejenigen welche sämmtliche Opern zusammen nehmen

Der Ladenpreis einer jeden Oper ist 36 Gr.

So eben ist davon erschienen die 8te und 9te Lieferung.

— — 8te Liefrung enthält: Requiem und L'Impressario, Opera Buffa.
— — 9te Liefrung enthält: 4 Arien, 1 Terzett, 1 Quartett, 4 Recitative und Scene und das Portrait von Mozart. (Einzeln das Portrait 1 Thlr. 8 Gr.)

Einzeln erlassen wir die Opern dieser Ausgabe zu folgenden Preisen:

Figaro 6 Thlr. 12 Gr. Cosi fan tutte 6 Thlr. 12 Gr. Don Juan 6 Thlr Zauberflöte 5 Thlr. Titus 4 Thlr. Idomeneus 6 Thlr. 12 Gr. Belmonte und Constanze 5 Thlr. 12 Gr. Requiem und L'Impressario, Opera Buffa 5 Thlr. 12 Gr. (Das Requiem einzeln 4 Thlr. L'Impressario 2 Thlr. 16 Gr.) Die 9te Liefrung 5 Thlr. 12 Gr.

Wer diese Ausgabe auch mit den besten in Zinn gestochenen in Deutschland erschienenen Ausgaben vergleicht, wird sich von der großen Wohlfeilheit derselben überzeugen; auch hat diese Ausgabe in England, Frankreich und Oestreich, und bei Allen, die Sie gesehen haben, den einstimmigsten Beifall erhalten, und eignen sich diese Pracht-Werke als ein sehr zu empfehlendes Geschenk.

Die Opern „Belmonte und Constanze" und „l'Impressario" zeichnen sich besonders dadurch aus,

daß Dieselben mit italienischen Texten versehen sind, welches bei keiner andern Ausgabe der Fall ist.

Englische Literatur.

Einzige vollständige, korrekte und wohlfeile Ausgabe der sämmtlichen Romane von Walter Scott in Englischer Sprache, ist in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34, erschienen und enthält:

Quentin Durward. 3 vol. 3 Thlr. — The Abbot. 3 vol. 3 Thlr. — The Monastery. 3 vol. 3 Thlr. — Ivanhoe. 3 vol. 3 Thlr. — The Antiquary. 3 vol. 3 Thlr. The Heart of Mid-Lothian. 3 vol. 3 Thlr. — The Pirate. 3 vol. 2 Thlr. — Waverley. 3 vol. 2 Thlr. 16 Gr. — Rob Roy. 3 vol. 2 Thlr. 16 Gr. — The Black Dwarf. 1 Thlr. — Old Mortality. 3 vol. 2 Thlr. 16 Gr. — Guy Mannering; or the Astrologe. 3 vol. 2 Thlr. 16 Gr. — The Bride of Lammermoor. 2 vol. 2 Thlr. — A Legend of Montrose. 2 vol. 1 Thlr. 16 Gr. — The fortunes of Nigel. 3 vol 2 Thlr. 8 Gr. — Peveril of the peak, 4 vol. 3 Thlr. 16 Gr.

Obige 16 Romane in 45 Bänden kosten zusammen 41 Thlr. 8 Gr., cartonirt jede 3 Bände 8 Gr. mehr.

Wer sich direkt an uns wendet und sämmtliche Romane mit einem male nimmt, erhält noch einen verhältnißmäßigen Rabatt; einzeln bleiben obige Preise.

Der neueste Roman dieses Verfassers: St. Ronan's Well, 3 vol. befindet sich unter der Presse und wird im Laufe künftigen Monats fertig.

Ferner befindet sich noch unter der Presse; Thomas Moor, The Loves of the Angels.

Neue Französische Bücher,

welche so eben in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34, aus Paris angekommen sind:

Hermite, l', en Italie ou observations sur les moeurs et usages des Italiens au commencement du XIXe siècle, faisant suite à la collection des moeurs françaises de M. de Jouy et à la collection des moeurs anglaises Orné de carte, gravures et vignettes. Paris 1824 2 vol. 8. br. 4 Thlr.

Budley et Claudy ou l'île de Ténériffe; traduit de l'anglais de Mme Okeeffe, par Madame de Montolieu. Avec figures. Paris 1824 5 vol. 8. br. 5 Thlr. 12 Gr.

Don Alonzo, ou l'Espagne, Histoire contemporaine. Par N. — A. de Salvandy. Paris 1824. 4 vol. gr. 8. br. 10 Thlr.

Eaux, les, de Saint-Ronan, par Sir Walter Scott; traduit de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Sir Walter Scott. Paris 1824. 4 vol. 8. br. 5 Thlr.

Mères, les, de Famille, par J. N. Bouilly. Paris 1824. 2 vol. 8. 4 Thlr. 12 Gr.

Esprit du Mémorial de Ste Hélène, par le Comte de Las Cases, extrait de l'original et reproduit sans commentaires avec l'agrément de l'auteur. Paris. 3 vol. 8. br. 5 Thlr.

Collection des mémoires relatifs à l'histoire de la révolution d'Angleterre, accompagnée de notices et d'éclaircissemens historiques, précédée d'une introduction sur l'histoire de la révolution d'Angleterre, par M. Guizot. De cette collection il vient de paraître la VIme livraison, composée des: Mémoires de Lord Clarendon Tome 1. et Mémoires de Mistriss Hutchinson Tome 2. Paris 1824. 2 vol. gr. 8. br. 6 Thlr.

Collection des Mémoires des Maréchaux de France et des généraux français, 1re livraison: Mémoires du Général Hugo, précédés des Mémoires du Général Aubertin, sur la guerre de la Vendée. Paris. 2 vol. gr. 8. br. 6 Thlr.

Collection des Mémoires sur l'art dramatique, publiés par MM. Andrieux, Barrière, Felix Bodin etc. etc. IIIme, IVme, Vme et VIme livraison, composées des Mémoires de Goldoni, publiés par M. Moreau; Mémoires de Préville et de Dazincourt, publiés par M. Ourry, 1 vol. Mémoires d'Iffland, publiés par M. Picard, 1 vol. Mémoires de Mlle. Dumesnil, publiés par Mlle. Dussault, 1 vol. Mémoires de M. Brandes, publiés par Picard, 2 vol. Chaque livraison composée de deux vol. est de 6 Thlr.

Mille, les, et une nuits contes arabes, traduits en français par Galland, nouvelle édition, revue, accompagnée de notes, augmentée de plusieurs contes traduits pour la première fois, ornée de 21 très belles gravures et publiée par M. Edouard Gauttier Paris. 6 vol. gr 8. et 2 cahiers de gravures. 17 Thlr. 18 Gr.

L'on peut dire avec raison, que cette édition est une des plus belles parues jusqu'à présent.

Essai sur l'indifférence en matière de réligion par M. l'Abbé F. de la Mennais. 7me édition. Paris. 4 vol. gr. 8. br. 11 Thlr. 16 Gr.

Zur Nachricht.

Der liter. art. musikal. Anzeiger wird von jetzt an auch der Berliner allgem. musikal Zeitung beigefügt. Der Insertionspreis bleibt jedoch wie früher 1½ Gr. alt Courant per Zeile.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10. März — Nro. 10. — 1824.

II.

Recensionen.
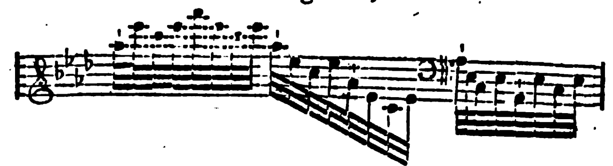
Sonate für das Pianoforte von Ludwig von Beethoven, 110tes Werk. Bei Schlesinger in Berlin. 1 Thlr. 4 Gr.

Es ist ein erhebender Anblick, menschliche Kraft gegen ein mächtiges Mifsgeschick kämpfen und siegen zu sehen. — Einen solchen Kampf besteht Beethovens Genius. Taubheit hat ihn jeder lebendigern Mittheilung beraubt. Unter den Hunderttausenden der Kaiserstadt lebt er abgeschieden, einsam. Ihm ist der frohlockende Ruf der Freude, der Ausdruck der Liebe und Verehrung verstummt; seine Hand gleitet über die Saiten und er vernimmt nicht die Akkorde, die Alles entzücken. Welch ein harter Schlag für den Tondichter, das Ohr zu verlieren, den Sinn verschlossen zu sehen, der ihm der entwickeltste war, der seinem Geiste die reichste Nahrung gab! Welche Prüfung: nie zu hören, was man auf die Stimme seines Genius niederschrieb — und doch vertrauen! Wie mancher rüstige Arm wäre da nicht gesunken, wie manche laute Stimme würde da nicht verstummen!

Beethoven hat die Kraft gehabt, in diesem Ringen zu bestehen und ist gekräftigter und erhoben aus dem Kampfe hervorgegangen. Je mehr sich ihm die Aussenwelt verschloss, desto tiefer wandte er sich in sein Inneres zurück, desto freier machte er sich von allen Banden, mit denen Gewohnheit, Wunsch und Vermögen der Zeitgenossen und was weiss ich noch! das eigenthümliche Wollen umstricken und umdämmen. Immer reiner löset er seine Aufgabe, immer reicher werden für den, der ihn versteht, seine Gaben — immer verschlossener werden seine Werke denen, die eben sein eigenstes Wesen nie aufzufassen verstanden. Es wird zu gelegener Zeit von diesem allen näher geredet werden.

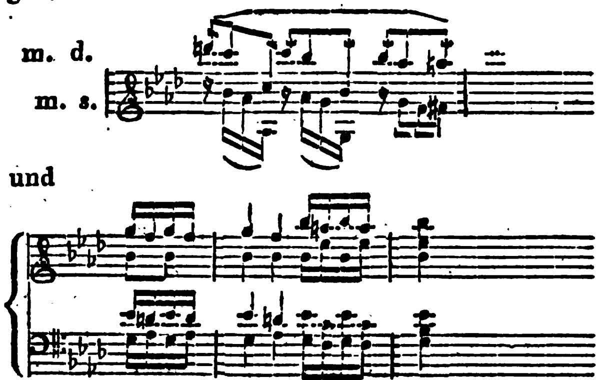
Es ist menschlich und nothwendig, dass in dieser Abgeschlossenheit, in dieser entbehrungvollen Einsamkeit, mancher wehmüthige Blick auf beglücktere Zeiten sich zurück wende. Hat sich alles Glück, hat sich Beethovens ganzes Dasein in die Aufgabe aufgelöset, die ihm als Tondichter gesetzt ist, so musste auch die Sehnsucht nach einem entflohenen fröhlichern Zustande, so musste auch die geheime Klage um das, was geopfert, dem entsagt worden, von der Tonkunst Sprache erhalten. — Die vorliegende Sonate scheint ein solcher Erguss aus dem innersten Herzen zu sein. Man höre endlich auf, ein Kunstwerk wie ein todtes Produkt zu behandeln. Man glaube es erst dann zu verstehen, wenn man seinen Sinn in der Seele des Schaffenden wiedergefunden und nachgewiesen hat.

Die Klage des Einsamen ist das erste Allegro, (¾ As dur) voll des zartesten Ausdruckes der Wehmuth, reizend in Anmuth und Majestät. Mir ist dieses Allegro — dem Sinne nach müsste es Adagio heissen — ein neuer Beweis für meine Ueberzeugung gewesen, dass nicht seltene Melodien und Harmonien, sondern der Geist, der durch das Ganze weht, den Rang des Kunstwerkes bestimmen. Die einfacheste Melodie, die einfachste Begleitung, die kunstloseste Entwickelung — sind hier genügende Mittel für den tiefsten Ausdruck; ja, der Sinn des Ganzen adelt selbst bekannte Figuren, wie



(in denen nur das Vorüberschweben durch alle Oktaven neu genannt werden könnte) und ver-

leiht ihnen neuen Reiz. Seltenere Tonfolgen, wie



entwickeln sich mit der natürlichen Leichtigkeit, die die sicherste Spur des Genies ist.

Wenn der Gesang wie in Seufzern erstorben, wenn das Saitenspiel verklungen ist, folgt ein seltsam wildes Allegro molto (Fmoll $\frac{2}{4}$), in das sich unerwartet die Melodie eines wüsten allgemein bekannten Volkliedes einwebt, das dann eben so unerwartet mit einem zarten Nachklang schliesst. „Das alles,“ — scheint uns der Künstler zu erzählen — „die kleinlichen Freuden, bei denen sich der Mensch um seine Zeit und um erhebendere betrügt, die wüste Lust, in deren Rausche so manches Leben verspielt wird, haben nie Macht über mich gehabt. Wie leerer Wind sind sie mir vorübergesauset (Trio Des-dur) und (Koda) so hat es sein sollen und müssen.
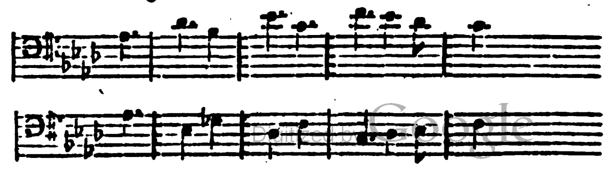
Könnte ich doch jeden meiner Leser, ehe ich ihm von dem Adagio (B, C nachher As-moll $\frac{12}{16}$) rede, vor Korreggio's Magdalene in der Dresdner Gallerie) führen, in das tiefe einsame stille Walddunkel blicken lassen, in dem die göttlich schöne, heilige Büsserin menschlicher Schwäche ruht, umweht von fern herniederklingenden Harmonien der Engel. Oder möchte wenigstens jeder Leser Beethovens sonata quasi una fantasia aus Cis-moll, diese heilige Klage unglücklicher Liebe, kennen und empfunden haben!

Beethoven, der so frisch und süss in frühern Jahren die Liebe gesungen hat (Adelaide — Herz mein Herz — Liederkreis von Jeitteles) blickt hier auf die vorübergeschwundene Blütenzeit zurück. Wer nicht bei den fast unzusammenhängenden Akkorden des Vorspiels (das Adagio ist in der Form von Recitativ und Arioso geschrieben) das sich in keiner Tonart festzuhalten vermag, ahnet, dass Beethoven hier sein innerstes Herz — und wie schmerzlich — öffnen will, wer in dem Gesange des Arioso, in dem Harmonienstrome, der sich still und sanft anschmiegt, wie der freundliche Bach den nachbarlichen Büschen und Wiesenblumen, in der weinenden zweiten Stimme am Schlusse nicht die Klage des tief verwundeten, verwaiseten Herzens vernimmt: für den ist Beethoven ewig stumm, der wird auch mich nie verstehen und möge nie mich lesen. —

Wie die Zeit in unaufhaltsamen Zuge, in räthselhafter Verschlingung der Momente und Begebenheiten, oft mit zermalmender Ferse vorüberschreitet, so eilt das Finale (Fuge, As-dur, $\frac{6}{8}$) dahin; noch einmal und noch wehmüthiger kehrt das Arioso in g moll wieder, die Fuge beginnt, später mit neuen Figuren durchwebt, die geistig an den ersten Satz erinnern, in der Umkehrung *) ihren Reigen abermals und beschliefst das Ganze in vollendeter Rundung.

Wem es um Ausbildung des Vortrags im Gesange oder auf einem Instrumente ernstlich zu thun ist, der kann in der Wiederholung des Arioso lernen, wie eine Melodie zu verändern, wie der Ausdruck durch Veränderung zu verstärken ist. Wie oft bedienen sich Sänger und Virtuosen ihrer Freiheit nur, ihn zu verwischen! An der Fuge endlich mag das Vorurtheil — als sei diese Form gesucht, erkünstelt, unfrei, oder doch blos für den Verstand, für den unterrichteten Musiker interessant, scheitern. Ich werde nicht versäumen, mich über diesen Punkt

*) Umkehrung ist diejenige Umstaltung des Thema, in der jeder Tonschritt, der vorher auf- oder abwärts geschah, nun eben soviel ab- oder aufwärts erfolgt. Jch gebe das Thema der vorliegenden Fuge und seine Umkehrung.
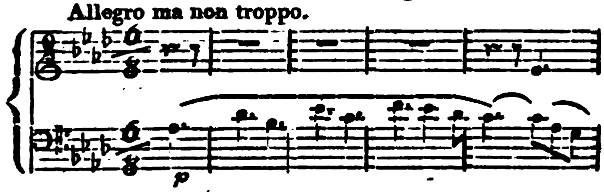


umständlicher auszusprechen. Für jetzt beweise diese Fuge, wie angemessen, naturgemäfs und nothwendig die Form im allgemeinen, ja selbst in den seltenern Gestaltungen der Umkehrung und Vergrösserung *) ist. Namentlich gab der Wiedereintritt und die Fortführung der Fuge in der Umkehrung mir das würdigste Bild der Strophe und Antistrophe **) im griechischen Drama und der alles umfassende Schluss erschien mir als besiegelnde Exode.
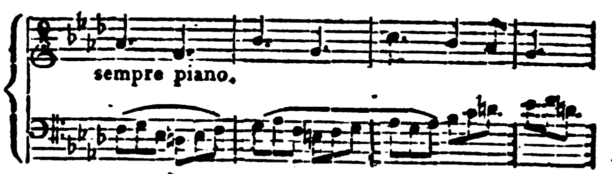
Nachtrag.

Wie schwer ist es, wenn man von Beethoven spricht, zu enden! Und wie ganz unzulänglich mufs am Ende alles erscheinen, was man über ihn gesagt hat! Der Verstand schleicht an der Krücke der Sprache Schritt für Schritt bedächtig nach, wenn die Ahnung auf dem Fittich der Töne die Wolken überfliegt, und von Stern zu Sternen eilt. — So müfste ich auch ausrufen, wenn ich statt eines Blattes ein Buch geschrieben hätte.

Welch ein Reichthum an Schönheiten entfaltet sich allein in der Fuge dieser Sonate! Wie fügt sich alles, selbst was in den Händen des Technikers Uebelstand und Fehler geworden wäre, zu herrlicherer Entfaltung der Idee! Diese Fuge muss neben den reichsten Sebastian Bach's und Händels studirt werden.

Man betrachte noch einmal das Thema mit der sich daranschliessenden Gegenharmonie. †)

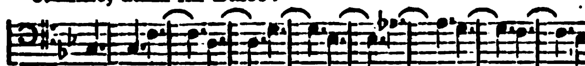




letztere in einer fortlaufenden Achtelreihe, auch ersteres bis auf den Schluss in Noten von gleicher Geltung fortschreitend. Erwägt man, dafs die Gegenharmonie sich unter und über allen Wiederholungen das Thema, ja auch in der Zwischenharmonie *) fortweben wird, so möchte man einen zu einförmigen, schleppenden Gang der Fuge befürchten. Und wie anders hat es sich gefügt, wie belebt sich der Fortgang der Fuge durch die mannigfaltigsten Mittel! Nach der ersten und während der zweiten Durchführung (S. 15,) genügen Bindungen in der Figur der Gegenharmonie, um das kräftigere Thema und seine Schlussformel belebend hervortreten zu lassen. Nach der zweiten Durchführung verweilt der Schluss der Zwischenharmonie in höherer Tonlage und tief im Basse tritt das Thema in Oktaven und in bedeutender Verlängerung mit neuer Macht wieder auf, durch gleichen Rythmus der Mittelstimme unterstützt und durch die schon vorher angewendete Bindung in der Oberstimme gehoben, den ganzen Fugensatz erhöhend. Willkommen ist nun die ruhige dritte Durchführung, in der die dritte Stimme der zweiten näher folgt, bald aber sich in die Zwischenharmonie verliert und die Schlussformel das Thema der ersten Stimme überlässt, die sie, später von der zweiten nachgeahmt, dreimal wie-

---

*) Vergrösserung ist die Erscheinung eines Satzes in grösserem Tonmaasse, z. B. S. 19 erst in der Oberstimme, dann im Basse:



Verkleinerung ist die Erscheinung in kleinern Tonmaassen.
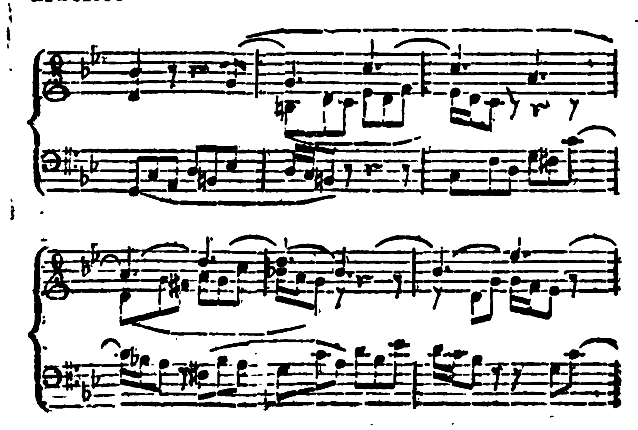
**) Nach dem Maasse des Gedichtes und der Musik wendete sich der Chor im griechischen Drama in feierlichem Reigen erst an die Götterbilder rechts der Orchestra, dann in gleicher Rückwendung an die Götter, die links aufgestellt waren.
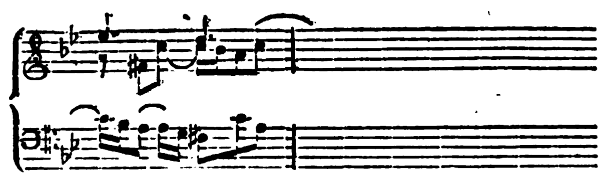
†) Gegenharmonie heisst der Satz, welcher dem Thema, es erscheine als Führer, oder als Gefährte, begleitend entgegengesetzt wird. Das Fugenthema im Gegensatze zu seiner ähnlichen Wiederholung in einer andern Stimme, heisst Führer, diese Wiederholung, Gefährte.

*) Regelmässig wird das Fugenthema von einer Stimme nach der andern als Führer oder Gefährte unter Begleitung der Gegenharmonie vorgetragen. Den jedesmaligen Lauf durch alle Stimmen nennt man Durchführung. Nach einer Durchführung erscheint das Thema entweder sogleich, oder erst nach einem Zwischensatze wieder. Dieser heisst Zwischenharmonie und wird gern aus einem Theile der Gegenharmonie, oder des Thema, oder beider gewebt.
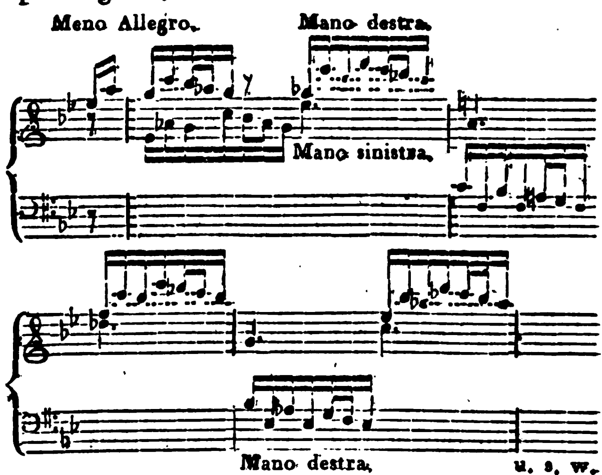
derholt verträgt. Von da an drängt alles zum heftigen Schlusse. In den tiefsten Tönen in Oktaven schreitet das Thema mit ehernem Schritte donnernd heran und mit verlängerter Schlussformel wieder in die Tiefe zurück; zugleich drängt die Oberstimme mit dem in Mittelsatze verlängerten Thema zum Schlusse auf der Dominante. Dann die Wiederkehr jenes Gesanges, jener Stimme der Sehnsucht, jener wehmuthvollen Rückerinnerung an schönere Tage, beseligenden Friedens, süfser Entzückung voll! O wie undankbar ist die Mühe, für das Unaussprechliche Worte zu suchen! Nach zwölf dumpfen Schlägen und einem Nachklange der Harfe erwacht nach und nach wieder die Fuge. — Mit ihrer Wiederkehr verständigt sich erst der tiefe Zusammenhang — das eiserne Geschick, das im festen Gange einhertrat und die Stimme des Herzens, die einen Seufzer so mancher zertretenen Blume nachsendet.

Wie die Fuge in gerader Bewegung in dem Charakter unbeugsamer Strenge vorschritt, das Thema mit dem Basse anhebend, schon nach der ersten Durchführung wieder und dann noch zweimal im Basse in Oktaven erscheinend: so beginnt hier die Oberstimme mit dem Thema in der Umkehrung, mit dem sprechendsten Ausdrucke schüchterner, demüthiger Resignation. Und wie unterstützt das kindliche G dur diesen Ausdruck! An die Stelle der Gegenharmonie tritt mit beschleunigter, dem Charakter nach abbrechender, verklingender Schlussformel das Thema in der Verkleinerung zweistimmig durchgearbeitet





dem von der Oberstimme in ordentlicher Bewegung und in der Vergrösserung vorgetragenen Hauptsatze entgegen, der gleich darauf vom Basse in Oktaven in der höchsten Majestät wiederholt wird. Die Bindungen treten jetzt in allen Stimmen zugleich ein, die Pulse stocken, die Bewegung hemmt sich, bis mit dem doppelt verkleinerten und verkürzten Thema ein weiches Tonspiel beginnt, durch das sich



der Hauptsatz in seiner eigentlichen Grösse in freier Umkehrung schlingt. Wie rosige Morgenwölkchen, die Boten eines neuen herrlichen Tages, und ihr Abglanz auf dem Spiegel der stillen See schwimmen die Melodien hoch und tief um den Hauptgesang. Aus der Tiefe hallt unter Harfenklängen — geistig verwandt mit denen es ersten Allegro — das Thema wieder, wird zur mächtiger klingenden Harfe bis in die zarteste Höhe geleitet — dann der Schluss.

Das ist eine Beethovensche Fuge. Seht hier, wie man die Kunst lernen und dann sie über dem freien geistigen Regen vergessen machen mufs.

Marx.



III.

Korrespondenz.

Armide von Gluck.

(Fortsetzung.)

Denn nachdem Lülly, der vielleicht der Adam *) der heutigen Opernkomponisten genannt werden kann, schon 1688 die Hochzeit seines musikalischen Sohnes mit dieser reizenden Armide zu Werke gebracht, und dieser im hundertsten Jahr seiner Ehe freilich alt und grau geworden war und abstarb, fand Glucks göttlich geborner Genius die Holde noch immer reizend, wie die jugendliche Aurora im Arm des greisen Tithonos. Und erst jetzt, als zwei vom ewig jungen Geschlechte der Götter sich vermählt hatten, errangen sie gemeinsam Unsterblichkeit.

Schon ein berühmter Tonkünstler jener Zeit hatte von Quinaults Versen gesagt: „Wer kann sie komponiren? Sie sind schon Musik," und noch heut mufs man diesen Ausspruch bekräftigen. Man wähne aber auch nicht, dafs sie so leicht hingeworfen sein möchten, wie etwa heutige Dichter, die vom Wonnemond der Poesie nichts in und an sich haben als den Namen, dergleichen fabriziren und sich hernach einbilden, grofse Operndichter und Uebersetzer zu sein. Nein, Quinault arbeitete mit der gröfsten Sorgfalt und Strenge, und noch strenger verfuhr der unerbittliche einsichtvolle Lülly mit den Gedichten, die ihm zur Komposition gebracht wurden. Er ging nicht eher an die Arbeit, bis sein Dichter ihm vollständig bis ins Kleinste hinein genügt hatte. Dann aber bezeigte er ihm auch die gröfseste Achtung, indem später nicht das mindeste mehr an dem Plan eines Gedichts geändert wurde. Das Theater und seine Aeufserlichkeiten wurden damals sehr hoch angeschlagen, denn man betrachtete es mit seinen Formen als den unabänderlichen Raum, in dem sich ein Gedicht bewegen müsse, und das kann ein Dichter sich gefallen lassen. Man setze ihm beengende Schranken, der Genius wird sich auch in diesen zu bewegen wissen. Aber nie hat man es freventlich gewagt, durch fremde Hand ein Werk entstellend beschneiden oder mit ungeschickten Auswüchsen versehen zu lassen. Die Bühne ging nicht eher auf ein Werk ein, bis sie Gewifsheit hatte, dafs ihre Foderungen erfüllt worden; der Komponist setzte keine Arie in Musik, bis sein Begehren befriedigt war; nachmals aber war der Dichter Gebieter und glich so einem Manne, dem man zwar nur mäfsige Mittel gestattet, der aber dafür ganz Herr über dieselben war und sie als weiser Oekonom verwenden konnte. Der vernünftige Gang der Sache war der: der Dichter schlug Süjets vor; der Komponist wählte in Uebereinstimmung mit den obersten Leitung der Bühne daraus. Jetzt machte der Dichter den Plan des Stücks und legte ihn den beiden genannten Autoritäten vor. Nun entschieden diese über alles scenische, d. h. was Dekoration, Aufzüge, Ballets und dergleichen betraf, wobei jedoch Wunsch, Erfindung und Rath des Dichters sehr entscheidende Stimme hatten. Jetzt arbeitete dieser erst seinen Plan aus und theilte ihn dann dem Komponisten mit; dieser ergänzte nun aus seinem musikalischen Anschauungsgeiste die poetische Auffassung, und wo durch die letzte der musikalischen nicht genügt, oder dieselbe gar gehindert war, da verwarf der Tonsetzer, und der Dichter arbeitete gern um, denn es ging nun nicht mehr auf Zerstörung des ganzen Organismus seines Werkes hinaus, sondern nur das Einzelne wurde in Uebereinstimmung gebracht u. so konnte es möglich werden, dafs so vortreffliche Opern (nach den Foderungen jener Zeit) entstanden, als wir wirklich besitzen. Denn die Nothwendigkeit, dafs der Dichter einer Oper zugleich Musiker sei, fiel hier zwar nicht weg, wurde aber durch die vorsichtige Behandlungsweise, indem ein jeder auf den Wegen Führer war, wo er Bescheid wufste, sehr gemildert. Nach und nach mufste so der Dichter die Foderungen der Musik an den Text kennen lernen, weil ihn ein gebildeter einsichtsvoller Kompo-

*) Der geschätzte Ref. will damit wohl nur den Urvater bezeichnen und nicht darauf anspielen, dafs er die Erbsünde auf die Nachwelt gebracht habe. Den Adam der Oper, der sich vom Apfel reizen liefs und das Opern-Paradies verscherzte, möchte man näher finden, obwohl man seinen geschwinden Ruhm und seine Schnelligkeit im Arbeiten selbst zu Rossenie einholen würde. Anm. d. satirischen Setzers.

nist immer darauf hinwies und mit jedem neuen Werke wurde die Annäherung beider um so gröfser. Lülly verwarf oft drei, viermal eine Arie oder Scene, weil er behauptete, die Verse seien zwar schön, liefsen sich aber nicht in Musik setzen, und der Dichter war immer bereit zur Umarbeitung. Mit welchen unbedeutenden Leuten mag er es aber auch zu thun gehabt haben! höre ich die Poeten unserer Zeit, die jedes Iota ihres theuren Machwerks so hoch halten, dafs sie es nicht ohne Thränen seines Punktes berauben möchten, verächtlich ausrufen. Allerdings mit unbedeutenden Männern, wie oben der unbedeutende schon genannte Quinault, oder Pierre Corneille und andere, die das thörichte siècle d'or für Männer von Geist, Genie und Wissenschaft hielt.

Ich kann mich hier nicht gegen solche schwachsehende Leute vertheidigen, die mich nach diesen vorausgeschickten Aeufserungen für einen Anhänger des französischen Reifrock-Systems der Poesie halten könnten; ich kann dies hier nicht und würde es auch überhaupt nicht thun, denn wer das vorgesagte so mifsversteht, würde eine weitere Auseinandersetzung gar nicht verstehn. Soviel wird mir aber wohl jeder, der die Geschichte der Oper kennt, einräumen, dafs wir das Beste, was in diesem Fache der Dichtung geleistet ist, von den Franzosen besitzen und zwar mittelbar oder unmittelbar. Auf die erste Weise namentlich Glucks Meisterwerke auf die letzte z. B. Don Juan und Figaro, die von italienischen Dichtern französischen Werken nachgebildet sind. Selbst Metastasio hat für die Bildung unserer Oper nichts gethan, obwohl ihm die Richtung desjenigen, was man in Italien eine Oper nennt, allerdings Schuld gegeben werden mufs; es ist dies nämlich ein Drama, welches (nach dem Abbée Arnaud) nur einem Konzerte zum Vorwand dient. —

Nachdem wir so viel über die Vortrefflichkeit jener Art, die Oper zu bilden, gesagt haben, möchte es fast paradox scheinen, wenn wir behaupteten, gerade diese in Rede stehende Armide sei vor allen Opern der Erde so mit dem genre ennueux verwandt, dafs man sie für einen Sohn aus dieser Familie halten könnte; und wahrlich es gehörte Muth zu dieser Behauptung, wenn wir nicht wüfsten, dafs wir alle Zuschauer und Zuhörer, besonders die den vierten Akt überdauern, auf unserer Seite hätten. Für die Wahrheit dieser Behauptung spricht also die vox populi; ein Beweis davon wäre auch unmöglich, so wenig wie ich jemanden beweisen kann, dafs er sich amüsirt*) habe. Es käme also darauf an darzuthun, in welchen Umständen Lülly, Gluck und — unser Intendanz ihre Entschuldigung für diesen allgemein empfundenen Fehler finden und ob dem, unbeschadet der Ehrfurcht vor dem gleichsam wie ein Testament unantastbaren Nachlafse der beiden grofsen Männer auf irgend eine Weise abzuhelfen sei.

Der Hauptgrund, aus dem Armide uns zu gedehnt erscheint, liegt in dem Mangel der Verwandtschaft des Genius des Dichters (so gut er sich in dieser Oper zeigt) und des Musikers. Quinault schrieb eine romantische Oper (wohlgemerkt für Lülly) und Glucks Genius vermochte sich seiner Eigenthümlichkeit nach nur frei in der Form der Antike zu begegnen. So entwarf also Quinault den Karton zu einem Gemälde, und Gluck, statt es zu mahlen, arbeitete ein Basrelief darnach. Dieses Mifsverhältnifs zieht sich durch die ganze Oper, und wir überlassen es nun dem Hörer selbst, die Bemerkung zu machen, wie auffallend uns das Interesse jedesmal anzieht, wenn sich das Gedicht dem Wesen der Antike nähert, wie es dagegen erkaltet, sobald die romantische Kraft des Gedichtes vorwaltet. Man gehe die Schöpfung Quinaults durch; alles ist gehörig entwickelt, steht am rechten Ort, die Exposition bildet sich natürlich, das Interesse steigert sich jeden Augenblick, an jeder Stelle ist das Gedicht der Aufnahme der Musik fähig, kurz, alle Anfoderungen die man machen kann, sind befriedigt. Dasselbe ist, einzeln betrachtet, bei der Musik der Fall; herausgenommen steht jede Figur scharf und sicher gezeichnet da, überall ist musikalischer Reichthum, nir-

*) Ich hoffe, selbst fanatische Puristen zürnen nicht über dies Wort, weil sie uns Dank wissen, dafs ich dadurch eingestehe, keinen deutschen Ausdruck zu kennen, der diese leichtsinnige Art das Schöne aufzunehmen bezeichnete.

gends der Sinn des Gedichts verhehlt, die höchsten Momente am gröfsten aufgefafst, kurz alles, wie man es von Gluck erwarten kann. Dagegen im Ganzen, der Verbindung untereinander sowohl, als mit dem Gedichte betrachtet, fehlt das, was die Malerei über die Bildnerei erhebt, die Verschmelzung der Gestalten in einander, und die dadurch entstehende perspektivische Tiefe der Musik. Ein Duett ist für Gluck schon ein Ding, wozu er Anlauf nimmt und kaum Einmal ist es ihm gelungen. Terzette, Quintette vollends liegen aufser seinem Bereich. Man stelle sich aber die hohe Wirkung lebhaft vor, die es gemacht haben würde, wenn z. B. der erste Akt, statt in den Klagen Armidas, in den tröstenden Arietten der Vertrauten in der langen Arie Hydraots u. s. w. breit und episch auseinander zu gehn, zu einem grofsen Musikstück verarbeitet worden wäre, wo wir diese Wirkungen in ein Ganzes verschmolzen zugleich und doch gesondert vor Augen hätten. Statt dessen ist das Ganze in eine Kette von Arien, die hier nur verlängerte Recitative werden, aufgelöset und ermüdet uns erstlich durch die einförmig wiederkehrendeu Formen, dann durch den Anblick so vieler unthätigen Zuhörer auf der Bühne und drittens endlich dnrch die, aus diesen Fehlern entstehende Breite in der Zeit, die die Oper über alles Maafs ausdehnt. Ins Einzelne und genau Specielle einzugehn, überlassen wir, wie gesagt, dem Hörer selber, doch wollen wir die Momente herausheben, wobei sich unsre Ansicht am deutlichsten im Werke offenbart. Der erste ist die Ouvertüre. Schon der geniale Hoffmann in seinen Fantasiestücken deutet auf die Schwäche des Allegro gegen die Introduktion hin. Aber woher? Die Introduktion ist ganz antik gedacht, d. h. zwei einfache Bildsäulen, die die Hauptpfeiler der Oper bilden, schwebten vor Glucks musikalisch anschauendem Blike. Es ist der stolz kriegerische Rinald und die in Liebesklage dahin sehmelzende Armide. Dies erklärt auch wohl den, von Halb-Kritikern als schroff und wunderbar getadelten Uebergang aus dem Marsch in die (so mufs ich sagen) weibliche Gestalt des Andante. Es ist der Kriegsgott auf seinem Triumphwagen, dem die flehende Liebe in die Zügel fällt. Jetzt kommt das Allegro; Gluck hat gefühlt, dafs noch eine andre wunderbare Gewalt in dem Gedichte schaffe und webe: das ganze Geheimnifs der Romantik die darin herrscht; das hat er versucht zu geben, und es ist ihm mifslungen.

Der zweite Moment, dessen wir gedachten, ist von uns ausgewählt um Glucks und dieser Oper höchste Kulmination nicht vorüber gehen zu lassen, ohne unsre immer sich erneuende Ehrfurcht und Bewunderung des erhabenen Genius auszusprechen. Wer erräth nicht, dafs es die gewaltige Scene der Heraufbeschwörung des Hasses ist, worin die Oper am Schlufse des dritten Akts ihren höchsten Gipfel erreicht? Und gerade dieser Gedanke des Dichters ist rein plastisch, antik. Es ist eine einfache, ganz in der Weise der Alten gedachte Allegorie, die nur durch das Gefühl der Liebe einen leichten romantischen Anhauch bekommt; gerade so viel, wie Gluck in sich vorfand um das Angeregte wiederzugeben. Der Chor gestaltet sich grofsartig, als ein furchtbar düstrer Hintergrund aus dem die beiden Hauptfiguren desto mächtiger hervortreten, die eine in der Gestalt des Entsetzens, flammend beleuchtet, die andre in reiner Schönheit, von der matte Rosenglut wehmüthiger Liebe umglänzt. Es ist Hekate, Medea und die ahnungvollen Furien; doch nicht die rächende, nein die liebende Medea, die im bangen Vorgefühl ihres entsetzenvollen Geschicks, dennoch der Liebesglut sich weihend hingiebt und Götter des Landes und der Schwelle verläfst, um dem reinen allmächtigen Gott, der ihre Brust durchglüht, zu folgen. Nicht nur der Gipfel dieser Oper, nein der Gipfel aller Hervorbringungen Glucks, vielleicht aller dramatischen Musik ist diese unerreichbar grofse Scene. — Wie schmerzlich mufs es uns berühren, wenn wir bedenken, dafs, falls Gluck und Quinault Zeitgenossen gewesen, das ganze Werk in dieser Anlage hätte durchgeführt werden können; denn nicht der Stoff ist es, der die Oper romantisch macht, sondern die Form bedingt das Hauptsächlichste dabei. —

(Der Schlufs folgt.)

Aus der Korrespondenz des Redakteurs.

Herr Redakteur!

Wie haben Sie sich so versehen können! Man merkt es, dafs Sie noch nicht lange in Ihrem Geschäfte sind. Ich will nicht davon reden, dafs Sie aufser meiner Korrespondenz über Armida *) noch eine andere zugelassen. Der Schade ist nur der Ihrige, denn Sie nehmen dadurch den Korrespondenzen in Ihrem Blatte die monarchischen Gewalt, die sie von dem alleinigen Korrespondenten, recht eigentlich von Gottes Gnaden haben; und statt das Publikum in der Gewöhnung an kurze, unbedingte Korrespondenz-Orakel zu erhalten, weisen Sie es selbst darauf hin, dafs eine Verschiedenheit der Ansicht Statt haben könne. — Aber wie wollen Sie es verantworten, dafs Sie meine Zusendung ohne alle Appretur haben abdrucken lassen? Einen ganzen Komödienzeddel abdrucken! Ist das erhört? Man nimmt Datum, Ueberschrift und Hauptpersonen. Das Uebrige kann immer wegbleiben. Müfsten wir Korrespondenten diese Einrichtung selbst treffen, wo sollte die Zeit herkommen? Das ist Sache der Redakteurs. Wir liefern blos das Material.

Und — ists glaublich! Meine gewifs brauchbaren Notizen als Beilage hinterdrein drucken zu lassen, nicht einmal meine Urtheile: gelungen — verfehlt u. s. w. der oder jener Person zuzuertheilen — ich hatte Ihnen noch obendrein die Wahl gelassen, welcher. Was hätte sich daraus für eine Korrespondenz machen lassen! Zum Beispiel:

Wiederum verdanken wir dem unsterblichen Gluck, diesem wahren Heros unter d. Opernkomponisten aller Zeiten u. Länder (obwohl wir hiermit keinem seine eigenthümlichen Verdienste absprechen, und gern einen Alexander Scarlatti (geb. zu Neapel 1650), einen Nikolaus Porpora (geb. zu Neapel 1689), einen Leonardo da Vinci (geb. zu Neapel 1690), einen Johann Adolph Hasse (geb. bei Hamburg 1705), einen Nikolaus Piccini (geb. zu Bari 1728), einen Jomelli (geb. 1714), einen Lülly (geb. 1633), einen Cimarosa (geb. 1754) so wie unsere glänzenden Zeitgenossen, Spontini, Rossini, Weber, Spohr, Romberg, Kreuzer, Winter, Pär und andere als hellglänzende Sterne am Opernfirmament anerkennen) wiederum sage ich, verdanken wir besagtem Heros einen herrlichen Genufs durch die Aufführung seiner Armide, welche noch immer nicht aufhört, den Kreis der Musikfreunde, welche auf diese romantische Schöpfung des tiefdenkendsten Tonsetzers eingehen, ja ihr vor manchem ephemeren Produkt der Mode des Tages den Vorzug geben, ohne gleichwohl selbigen Produktes eigenthümliche Schönheiten und Verdienste zu verkennen — den Kreis der Musikfreunde sage ich, derer nämlich, welche es wirklich sind, nicht derer, welche sich diesen Namen, wir wissen nicht, mit welchem Rechte, anmaafsen, ohne sich als Kenner, ja nur als empfängliche Laien jemals zu bethätigen — den Kreis der Musikfreunde sage ich, sagte ich, angenehm zu unterhalten u. s. w.

Sehen Sie m. H., so mufs man die Notizen eines Korrespondenten zu benutzen wissen. Ja hätten Sie mit weiser Oekonomie nun das Lob (den Tadel) der Aufführenden und „wir sagen der Direktion aufrichtigen Dank" u. s. w. folgen lassen, so hätten Sie Stoff genug zu einem zweiten Aufsatze über rein ausgesprochen und wir vermögen wegen Ueberfülle u. s. w. übrig behalten. Wir hätten uns dann schon berechnet. Bei Ihrer Art aber, mit Korrespondenzen umzugehen, werden Sie es mit Korrespondenten und Lesern verderben. Hiermit Adieu für immer etc. Fix.

N. S. Eben fällt mir ein, dafs Sie meine Mittheilung auf jene Weise vielleicht gar haben persifliren wollen. Ha, ha, ha! Damit würden Sie nur Ihre gänzliche Unerfahrenheit an den Tag legen. Bilden Sie sich ein, die Lesewelt besser zu kennen, als ich? Ich kann Ihnen aus dem Stegreife ein Dutzend Ihrer Leser (mehr haben Sie ja wohl nicht?) herzählen, welche sich bei Ihren langen Berichten ennuiren und, wie ich, der alt hergebrachten Korrespondenzweise stets getreu bleiben werden. Dixi.

*) Zeitung No. 9. S. 86.

Ueber Nurmahal nächstens.

Schreibfehler. Im vorigen Blatte (No. 9. S. 85. Sp. 2. Z. 21. v. u.) ist für A. Bohrer, Möser z. lesen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17. März — Nro. 11. — 1824.

II.
Recensionen.

Zöllner, Henry. Sonate pour le Pianoforte avec Accomp. d'un Violon obligé. Oe. 7. Leipzig bei Fr. Hofmeister. Pr. 12 Gr.

Dieser Sonate muſs Ref., ihres Mangels an Freiheit*) wegen, seinen ungetheilten Beifall versagen, wenn gleich die Theile, als für sich dastehend betrachtet, recht interessant sind. — Ein ganz pathetischer Satz Allegro ¾ beginnt und versetzt den Zuhörer in eine Stimmung, ähnlich der, die eine Tragödie in uns erzeugt. Idee und Ausführung dieses Allegro's sind lobenswerth. Die darauf folgende Romanze ist als solche recht brav; gehört nur unsers Erachtens nicht an diese Stelle. Ganz ohne alle Verbindung mit dem ersten und dem zweiten Satze steht aber die Polonoise; denn wie konnte es dem Autor einfallen, durch eine Polonoise überhaupt diese kräftig bezeichnete Sonate zu schlieſsen? — Ihr selbst mangelt ein nur erträgliches Motiv; und der Schluſs derselben ist so, als ob darunter noch eine Anmerkung für den Spieler: die Fortsetzung folgt, stehen müſste. Papier und Stich, gut.

Besseres können wir von desselben Sonate à 4 mains bei Probst Pr. 1 Thlr. 8 Gr. berichten. Der erste Allegro-Satz führt lebhaft eine Figur bis zu Ende durch. Ein Adagio ist reich an zarten Melodien wie an guten Harmonien. Der Marsch, obwohl er an sich gut ist und instrumentirt von groſser Wirkung sein müſste, ist der einzige fremdartige Bestandtheil dieser Sonate. Ihm folgt ein Scherzo, gewebt aus der muntersten Laune und harmonisch brav durchgeführt. Das Rondo leidet an einigen Wiederholungen, die aber rasch fortgespielt nicht lästig fallen. Der Stich ist gut, das Papier grob.

Giusto.

*) Einheit? Anm. d. Red.

Als Recension der Sonate Op. 111. von L. v. Beethoven. Bei Schlesinger in Berlin. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Brief eines Recensenten an den Redakteur.

Ew. Wohlgeboren werden sich wundern, statt der mir gefälligst aufgetragenen Recension der 111ten Sonate von Beethoven (herausgegeben von Schlesinger) diese selbst zurück zu erhalten. Ich — kann sie nicht recensiren. Fühlen Sie, was dieses Bekenntniſs einem alten Recensenten kostet? Ich würde nicht Kraft dazu haben, wenn mich nicht die Hoffnung aufrecht hielte, daſs Sie mir nicht glauben werden. Und doch — bin ich Ihnen nähere Rechenschaft schuldig. Ich will Ihnen erzählen, wie es mir mit der fatalen Sonate ergangen ist; mögen Sie dann von mir und ihr glauben, was Sie können.

Was mich in eine ungewöhnlich geneigte Stimmung versetzte, als ich die Sonate zur Hand nahm, war der Umstand, daſs ich gerade an demselben Tage vor 15 Jahren mich zum ersten Male über Beethoven aussprach. Ich erinnerte mich mit der Freude des Gerechten, wie sorgsam ich damals Beethovens Komposition (ich glaube es war seine C moll-Symphonie; leider fehlt mir gerade diese Notiz) mit den Regeln, mit dem herrschenden System und den Werken der frühern Meister verglichen hatte. Trotz der Abweichungen, die schon damals Beethoven sich erlaubte, erkannte ich sein Talent aufmunternd an; ja ich ging in dieser wohlmeinenden Stimmung so weit, ihn in der Ferne das ideale Ziel, ein zweiter Mozart wenigstens in den Symphonien zu werden, erblicken zu lassen, wenn er die Ausschweifungen seines Genius zügeln, das Barokke, Ueberspannte aus seinen Kompositionen verbannen lerne, wenn er weniger gesucht;

wenn er klarer und verständlicher schreiben werde.

Ach! Wozu sind wir Recensenten, wenn niemand auf uns hört? Doch ich will Ew. Wohlgeboren mit dieser Frage nicht ängstigen. Genug — Beethoven hat nicht gehört, ist immer mehr seinen eigenen Weg gegangen, statt auf die alte Bahn zurückzukehren. Und das war mein erstes Bedenken. „Wozu," fragte ich mich, jene Wahrheiten nochmals wiederholen? Er kann ja nicht anders und junge verständige Komponisten sind genugsam gewarnt, nicht Beethovens zu werden. Was wird's auch sein mit der neuen Sonate? Wieder ein Werk, wie die sogenannte Sonata quasi una fantasia (Cis moll), die mit dem Adagio anfängt, weil ihm kein erster Satz einfallen wollen, oder wie seine 54ste, wo man aus dem seltsamen Klingen nicht heraus kommt. Sieh' da, die neue hat ja nur zwei Theile, kein Finale. Indefs nehmen wir sie, wie sie ist."

Aber nun, mein Herr, was soll ich nun von dem Inhalte sagen! Dafs ich sie nicht spielen konnte, so wacker ich meine Kramerschen und Müllerschen Studien (des letztern Kapricen meine ich) gemacht habe, mochte sein. Er schreibt nun einmal nicht fingergerecht und — man hat gelernt, den Noten anzusehen, was klingen müfste, wenn es gespielt werden konnte. Aber diese Schläge im Einleitungsatze, dieses wüste, ungebändigte Stürmen und Toben im Allegro: ist das Musik, ja, ist das ein ästhetischer Genufs, vom Sturmwinde fortgerissen zu werden — mein Gott, ich werde selbst excentrisch — dieses Treiben in die höchste Höhe, dieses Grollen in der Tiefe, ist des verständige klare, ruhige Entwickelung, ist hier Melodie? Doch — ja. Zwischen dem Stürmen und Rollen durch kommt wol einmal ein Sätzchen von einem, zwei Takten. Aber was würde man von einem Gemälde sagen, wo aus Nebel und Nacht hier einmal ein Stern schimmerte, dort ein Irrlicht flackerte, ein Wetterstrahl zuckte? Wäre das eine wohlvertheilte Beleuchtung, ja wär's überhaupt ausführbar? Und nun diese Melodiesätzchen — jedes Kind singt so in seiner Unschuld; ist das kunstvolle Erfindung? Ich frage Sie! —

Ich kam zu den Variationen. Das Thema eine recht hübsche volksmäfsige Ariette — Beethoven hat sich seit Webers Freischützen gemerkt, was zieht; aber um's Himmels willen, welche Begleitung! Zwei Oktaven unter der Melodie, in den tiefsten Bafstönen, mit liegen bleibender Dominante summt und saust das fort, wie eine fern verklingende Glocke; und warum? Weil es die erste Regel des mehrstimmigen Satzes ist, die Stimmen nicht aus einander zu ziehen, sondern nach Analogie der mitklingenden Töne in der mittlern Region zusammen zu halten und weil es Herrn Beethoven gefällt, sich über jede Regel wegzusetzen.

Ich warf nur noch einen Blick auf die drei nächsten Variationen. Nun ja, sie sind gearbeitet (doch mag ich der Bachschen nicht gedenken) aber wo ist da eine gefällige, geschmackvolle, brillante Figur? Die Stimmen drängen sich in einander und durch einander durch, wie verschüchtert und so zieht sich das endlos hin, dafs man den Athem verlieren möchte.

Hier unterbrach mich mein Freund, der Musikdirektor ** und führte mir einen jungen Mann zu, auch Künstler. Ich hatte mit jenem zu verhandeln. Nach einer Weile wandten wir uns zu seinem Begleiter — und nun beginnen meine ärgsten Leiden.

Schon während der Unterredung hatte ich von Zeit zu Zeit mit Wohlgefallen gehört, wie rund und präcis der junge Mann — ich will ihn aus Gründen Edward nennen — die Beethovensche Sonate (er hatte sich, sobald er sie sahe, mit ihr an den Flügel gesetzt) herausbrachte, nur zu stürmisch und stark — man ist in seinen Jahren noch nicht modest. Jetzt (er war schon tief in den Variationen) bohrt sich mir in ewig wiederholten Schlägen ein Ton, wie eine Dolchspitze in's Ohr — wir mufsten uns unterbrechen; später eine Stelle, ich weifs nicht wie viel Triller in einander gellten, Edward liefs die Hände sinken. Wie fühlte ich den Triumph meiner Meinung: „nicht wahr, mein Lieber, nicht auszuhalten ist's?" Er war sehr angegriffen und nur spät sagte er: es mufs vollendet sein. Er spielte weiter. Wie schwer ward's mir, das Ende zu erwarten — und wie — ja ich will es gestehn, wie verblüfft mag ich ausgesehn haben, als sich end-

lich fand, dafs jenes Aufhören und jener Ausruf Edwards nicht Misfallen, sondern der Jüngling, der jetzt mit Thränen übergossen und erblafst und aufgelöset war, von diesem — diesem Chaos von Klängen — doch, ich darf nicht mehr so reden; von dieser Musik so tief ergriffen war. Aber weifs ich nun noch, was Musik ist und Effekt, wenn es wenigstens Einen Menschen giebt und dazu einen Mann vom Fache, den diese Musik rührt?

Ich verschone Ew. Wohlgeboren mit der Dithyrambe, in die sich Edward ergofs nach langem Schweigen, wie er seufzte, nun sei Beethoven gestorben und sein Riesengeist sei vor die Menschen getreten und habe gesprochen: ihr habt mich nie erkannt; schaut auf, das war mein mächtiges Leben, diese Schmerzen haben mich geläutert, diese Lichtblicke aus Elisium, diese Klänge aus der seeligen Jugendzeit haben mich gestärkt, das zagende Herz erquickt — und nun sterbe ich. „Ja, er ist gestorben!" rief Edward aus und vergeblich fragte ich, ob die Nachricht zuverlässig genug für Ihre Zeitung wäre.

Zum Henker, Herr, ich bin weder ein Poet, noch ein Empfindsamer, sondern ein Recensent und erwähnte blos das Vorhergehende, um mir den Weg zu dem nachfolgenden Gespräche zu bahnen, das ich Ihnen getreu wiedergebe. Vielleicht wissen Sie einen Platz dafür.

Ich. Also gefallen hat Ihnen die Musik?

Edward. Gefallen! O Himmel! Nun Sie sehen, ich habe sie empfunden.

Ich. Allein — ich begreife nicht — wir möchten nicht ganz übereinstimmen; welche Sätze sind es denn, die Sie am meisten angesprochen haben? Ich gestehe, dafs mir deren nicht vorgekommen.

Edward. O mein Herr, was weifs ich von einzelnen Sätzen! Ich habe keinen einzelnen Satz gehört, sondern einen grofs und voll dahinziehenden Strom und Sie fragen mich nach der einzelnen Welle.

Ich. Ich verstehe, Sie wollen, abgesehen von dem Einzelnen die Einheit des Ganzen im Auge behalten; ich gehe darauf ein und will die Einheit des ersten Satzes anerkennen. Er ist ein mächtiges, wenn auch etwas wildes Fugato. Aber nach einem solchen Satze — eine Ariette mit Variationen; ist das passend?

Edward. Mein Herr (wenn ich denn über das eben Empfundene schon Rechenschaft geben mufs) eben diese Variationen gehören zu Beethovens gröfsten Leistungen. Wie weit trägt ihn sein Genius in nie betretene, unerforschte Bahnen; wie versenkt er sich in die tiefste Tiefe und fliegt kühn wieder auf zur Höhe; was drängt sich hier zusammen — und — wie gemessen ist der Gang, wie gehalten (wenn ich den zweideutigen Ausdruck gebrauchen darf) die Form! So, gemessenen hoch-ernsten Schrittes, mag der griechische Chor die Bühne umwandelt haben, während er die tiefsten Empfindungen des Dichters enthüllte, die tiefsten Wahrheiten zu dem Auge des Zuschauers hob. Darf ich als Komponist reden, so ist es mein höchstes Ziel (denn der Genius, die Naturgabe läfst sich nicht erringen und erwünschen) mein eifrigstes Streben, mir die Form so anzueignen, wie Beethoven; im freiesten Fantasiefluge so gehalten, in der strengsten Fessel so frei und ungehemmt, wie er, zu werden.

Ich. Sie haben einen Nebenpunkt vorgezogen. Es ist wahr, je aufmerksamer ich die Sonate betrachte, desto strenger finde ich die Form gehalten. Nicht bei jedem Beethovenschen Stücke würden Sie mir dasselbe nachweisen und auch hier —

Edward. Aber was nennen Sie nachweisen? Mufs nicht, was wirklich da ist, von jedem Sehenden gesehen werden können? Aber es hat mir schon oft geschienen, als hätten die meisten, die über Beethoven reden, sich nur nicht auf den Punkt gestellt, aus dem allein seine und alle Kunstwerke übersehen werden können. Man spricht überhaupt so viel von Form und scheint damit etwas ein für allemal Bestehendes, einen Typus für alle Geisteswerke zu bezeichnen. Ist denn die Form etwas selbständiges? Ist sie etwas anderes, als die Offenbarung der Idee, die Menschwerdung des Gedankens im Kunstwerke? Jede gereifte, gesunde Idee mufs sich als solche, in gehaltener Form offenbaren. Aber jeder ist ja die Form identisch, oder wenn der haarspaltende Verstand nun einmal scheiden will und

mufs: jede Idee hat sich ihre eigene Form geschaffen, die wie sie selbst organisirt sein mufs.

Ich. Noch sehe ich nicht die Anwendung.

Edward. Kein Nachweis, wollte ich sagen, kann bei einem Kunstwerke erwünschter, nöthiger sein, als der Idee; denn von dieser aus kann das Ganze nur angesehen und beurtheilt werden.

Ich. Sie haben vorhin geäufsert, dafs Ihnen der erste Satz gleichsam allegorisch Beethovens Leben andeute. —

Edward. Wohlan; der zweite Satz ist der Tod des grofsen Mannes.

Schwellen nicht die Harmonien des Thema schon wie die Trauermusik des fern heranschwankenden Leichenzuges durch die Nacht? Schon im zweiten Theile Grabgeläute. Nun der erste Trupp der Leichenbegleiter in langen Flören, die sanft klagenden Freunde, mehr und mehr drängt sichs, das rothgelbe Fackellicht wallt näher, Grabesläuten tönt durch — Erinnerung rückt uns an das Schmerzenlager zurück, noch einmal durch die fortsummenden Glocken höre ich das letzte schwere Aufathmen des Sterbenden; verworren und dann immer klarer tönen ihm im Delirium der letzten Stunde Engelstimmen durch die Nacht, hoch oben wiegt sich Kindergesang, wie der Lerche Triller im höchsten Aetherblau; der heilige Dreiklang dringt mit kristallhellem Rufe durch die lichter werdende Dämmerung; Harfengelispel und immer mächtiger anschwellende Akkorde brausen aus den Harfen der Engel hernieder — er hat vollendet, der Herrliche. Und die ganze Erde trauert um den verkannten Liebling und überall tönen die Todten-Glocken, sanfte Klage, wehmüthige Erinnerung, dankbare liebevolle Feier geleiten ihn zur Ruhestätte. Wer würfe seinem Sarge nicht die schönste Blume nach; wer sendete der hinabrollenden Erde nicht verwaiset den liebevollsten Blick durch den Thränenstrom nach?

Der Musikdirektor. Gemach Freund Yorick! Ist das Steckenpferd wieder einmal durchgegangen? Noch lebt Beethoven,

Edward. O glaubt mir, der oft Verkannte hat viel gelitten. Wer erquickt ihm, der nicht aufhört, uns königlich zu beschenken, die späten Tage? Lebt er noch, so hat er doch den Tod empfunden, den bittern Kelch geleert. Welcher Künstler gäbe auch etwas anderes, als was er in sich erlebt?

Der Musikdirektor. Aber, Liebster, Sie sagen uns da gar seltne Dinge. Woher wissen Sie und sollen wir wissen, dafs Beethoven das alles und nicht etwas ganz anderes gemeint hat? Denn, wenn Sie hier nicht genügend antworten, möchte es überall mifslich um Ihre Regel stehen, nach der man über Kunstwerke urtheilen soll.

Ich. So ist es, mein inspirirter Herr. Was läfst sich nicht bei einem Musikstücke — wenn Sie den Ausdruck erlauben — träumen, was in eine Komposition hineinlegen, woran vielleicht der Komponist selbst nie gedacht hat?

Edward. Ich habe diesen Einwand schon oft hören müssen. Indefs, um eben so frei zu reden, er ist so zwitterhafter Natur, dafs man ohne Nachtheil ihm beistimmen und ohne Gefahr ihm widersprechen kann. Ob Beethoven über seine Schöpfung zur Reflection gekommen. weifs ich nicht; es ist wenigstens nicht nothwendig. Denn das weifs ich zuverläfsig, dafs er nicht aus der Reflektion geschaffen hat. Allein wozu den Komponisten fragen? Spricht das Kunstwerk nicht selbst, ist es nöthig, dafs er uns erst sage, was es bedeuten solle; dann Schade um seine Mühe und unsre Zeit. Ist aber das Kunstwerk dieses Namens werth und sind wir überhaupt fähig, aufzufassen, so begreife ich nicht, wie wir etwas anderes in ihm finden sollen, als was darin liegt. Ist es denn Sache unserer Willkühr, was wir bei einer gewissen Anregung empfinden? Wollen Sie doch einmal bei unserer Sonate fröhliche heitere Empfindungen haben!

Ich. So leugnen Sie, dafs verschiedene Personen von demselben Kunstwerke verschiedene Auffassungen haben können? Wir selbst, dächte ich, lieferten den Beweis.

Edward. Erlauben Sie, dafs ich letzteres defswegen bestreite, weil es mir scheint, als hätten Sie die Sonate noch nicht künstlerisch aufgefafst, sondern nur anatomisirt. Doch stimme ich darin bei, dafs dasselbe Kunstwerk von verschiedenen Personen in einem gewissen Grade

verschieden aufgefafst werden mufs. Die Wirkung eines Kunstwerkes stelle ich mir als Produkt seiner Idee und der Eigenthümlichkeit des Auffassenden vor und finde darin einen Beweis für die Göttlichkeit der Kunst, dafs sie den verschiedenen Individualitäten, jeder das ihr Angemessene darbeut. Allein zugleich bitte ich, zweierlei nicht aus dem Auge zu verlieren. Einmal nämlich ist doch wol eine gröfsere Gleichheit unter den Menschen, als man oft annimmt. Wir sind vor allem ein und dasselbe Geschlecht, wir sind dieselbe Art (Europäer) und die mächtigsten, dauerndsten, allgemeinsten Einflüfse, die, welche gleiche Zeit, gleiches Land, gleiche Sprache u. s. w. äufsern, sind uns allen gemeinschaftlich. Streifen wir nun im Angesichte der Kunst ohnehin alles Willkührliche, Konventionelle, Aeufserliche ab, wie wir müssen, um des reinen Kunsteindruckes fähig und würdig zu sein, so wird die Verschiedenheit in der Auffassung so ziemlich verschwinden. Dann aber erkenne man zweitens die Gewalt des vollendeten Kunstwerkes an, jeden Auffassungsfähigen aus seiner Individualität heraus zur Idee des Kunstwerkes empor zu heben.

Ich. Nun wohl: so legen Sie uns dasjenige dar, was unserer Individualität, was in uns dem Menschen überhaupt zugänglich ist.

Edward. Ich kann hierzu nichts anderes thun, als Ihnen die Sonate spielen.

Edward spielte. Ich gestehe Ew. Wohlgeboren eben so freimüthig, dafs ich den lugubren Ausdruck des zweiten Satzes empfand, als, dafs ich mich nicht zu Edwards Auffassung stimmen konnte. Es ist wahr, Glocken tönten und in der berufenen Trillerstelle klangen die Schläge des tiefen b durch das übrige Geläute ganz schauerlich durch. Der Musikdirektor zeigte Rührung und Ungeduld zugleich. Er liefs mich mit dem Bedenken, ob die Malerei nach Eschenburgs und Maafsens Grundsätzen zu billigen sei, nicht zu Worte und fing an zu bestreiten, dafs ein so furchtbarer Effekt in das Gebiet der Schönheit gehöre.

Wo wollen Sie denn, fragte Edward, die Gränze ziehn?

Der Musikdirektor. Lassen Sie mich lieber fragen, ob Sie keine ziehen wollen?

Edward. Keine — wenn die Natur nicht selbst Stillstand gebietet.

Der Musikdirektor. Wie weisen Sie mir ihr Gebot, oder ihr Schweigen nach?

Edward. Die Kunst ist das Leben, ist die vom Menschen wieder erschaffne Welt. Was das Leben beut, gehört auch der Kunst an und Mifsgeburten, todte Geburten sind alles andre, aber nur dieses. Müfsen wir nicht vom Leben scheiden, den Gedanken Tod, den Verlust des Edelsten und Theuersten ertragen? Warum soll die Kunst nicht aussprechen, was die Wirklichkeit uns mit eisernem Stempel einprägt?

Der Musikdirektor. Allein die Kunst tröste uns, statt uns zu betrüben.

Edward. Trost ist für die Schwachen. Die heilige Kunst belehrt uns, indem sie zeigt und vorempfinden läfst, was getragen werden mufs; sie stärkt uns, indem sie die erwachenden Kräfte in unsrer Brust uns bekannt macht; sie erhebt uns, indem sie, wie die Natur, selbst im Untergange den Aufgang, das neue Leben, im Ende des Endlichen das Ewige zeigt. —

Genug hiervon. Möchten Sie, mein Herr Redakteur, den Punkt finden, von welchem aus die Kritik und die allgemein anerkannten Gesetze der Aesthetik gegen diese Neuerungen, gegen diesen Angriff auf die ersten Grundsätze zu vertheidigen sind. Denn wenn die erste Auffassung der Kunstwerke dem Verstande entzogen, wenn es dem Gefühle überlassen wird, den Standpunkt zu fixiren, von dem die Beurtheilung ausgehen soll, wenn Werke, die aller unserer Regeln spotten, so feurige Anhänger gewinnen, so verstumme ich.

III.

Korrespondenz.

Armide von Gluck.

(Schlufs.)

Jetzt endlich zu dem dritten Momente, den wir zur Rechtfertigung unserer Behauptung angedeutet. Es ist der Schlufs. Hier treten beide Elemente wiederum auf's Anschaulichste hervor. Wir werden wenig ergriffen, so lange

sich das Ganze in romantischer Weise bezeigt; das ist bis zur wirklichen Losreifsung Rinalds. Weder dessen einzeln rührender Moment der Klage, noch die Dänischen Ritter können uns in Verhältnifs zur Sache ergreifen. Nur Armide ist es, die uns anregt und nie gering; das zeigt sich von dem Augenblicke an, wo die störenden Elemente entfernt sind und die unglückselige gleich einer allberaubten Niobe in einsamer Verzweiflung zurückbleibt. Jetzt tritt Glucks energisch antike Kraft mit aller Macht wieder ein und trifft und zündet wie Kronions Blitzstrahl. Gefesselt folgt das Auge jeder Bewegung der erhaben untergehenden Gestalt, gebannt horcht das Ohr jedem Laute des Schmerzes und Entsetzens. Endlich bricht die Verzweiflung den Busen. Armide, die liebende Armide, ist todt; nur die furchtbare rächende Göttin, das übermächtige Wesen bleibt zurück in schauerlicher Einsamkeit. Einen Moment tobt noch der wilde Ungestüm der leidenden Brust in der Musik, aber dann stürzt alles zerschmettert zusammen, und der Pallast und die blühenden Zaubergärten versinken in unterirrdische, lautlose Nacht. Darauf deutet der erhabene Schlufs in langen ahnungsvollen Akkorden. Wir fühlen, sollten wir je den irrend wandernden Fufs in die Gegend setzen, statt Armidens versunkener Herrlichkeit würden wir eine wüste todte Oede antreffen. —

Wir lassen ab; selbst in der Erinnerung wirkt das erhabene Werk noch allmächtig ergreifend. Glucks Schatten wird über das Unvollkommene seines Werkes, das wir angedeutet, nicht zürnen; denn es ist keine leichtfertige Schuld beigemessen, sondern als aus den Umständen hervorgegangen anerkannt. Erlaubte es der Raum dieser Blätter und ihre Bestimmung, so hofften wir darzuthun, dafs eine konzentrirte Aufführung manche Mängel des Werks verhüllen könnte, besonders im vierten, fast ganz romantisch geordneten Akt, wo wir noch einmal, zur Durchführung unserer Ansicht, auf das ganz wirkungslose, r e i n r o m a n t i s c h e Verhältnifs der Dänischen Ritter und ihrer Geliebten, in die sich die Dämonen verwandeln, hindeuten. Wie könnte dies als Quartett reizend behandelt sein. — Eben die schon beklagte Beschränkung an Zeit und Raum hindert uns auch, wie wir gern möchten, ausführlich darzuthun, wie aus demselben Grunde, nur umgekehrt, Titus die schwächste Oper Mozarts geworden, die gerade nur in den romantischen Stellen des Gedichts ihre Stärke hat. Doch diese Andeutung konnten wir uns als einen Hauptbeweis unserer Behauptung und als Charakterzug unserer allgemeinen durchgehenden Ansicht der neuern Musik nicht versagen. A — Z.

Aus einer andern Feder.

Ueber die Aufführung von Glucks Armide, zu Berlin am 23. Februar 1824.

Es ist eine eben so alltägliche als unangenehme Erscheinung, dafs bei der Aufführung anerkannter Meisterwerke die Besetzung der Nebenrollen oder Nebenpartieen von den Direktionen vernachlässigt zu werden pflegt. Oft liegt zwar der Grund in der Gewalt der Nothwendigkeit, indem nur wenige Bühnen ein zahlreiches und fast durchgängig ausgezeichnetes Personale besitzen, oder Krankheit und Entfernung einzelner Mitglieder zu Lückenbüfsern zwingt; aber eben so häufig ist eine nicht zu entschuldigende Schwäche der Regie die Ursache. Nirgend aber findet man in der Regel eine traurigere Zusammenstellung der Besetzung als in der Oper. Freilich giebt es weniger leidliche Sänger und Sängerinnen als Schauspieler beiden Geschlechts, und es ist leichter, die letztern an ihren Platz zu stellen, als die erstern. Wo aber, wie hier, eine reichliche Auswahl gestattet ist, könnte man, wenn es sich von Aufführung einer Gluckschen Oper handelt, die Nebenpartien wohl zweckmäfsiger besetzen, als es hier im diefsjährigen Karneval mit Armide geschehen ist; und bei einem solchen Meisterwerke kann auch die Krankheit zweier vorzüglichen Sängerinnen nicht entschuldigen, da es besser ist, ein Kunstwerk ganz zu entbehren, als es durch eine schwache Darstellung profanirt und den Komponisten gemifshandelt zu sehen.

Mlle. Bertha Karl ist fast noch Anfängerin. Ihr war die Sidonie zu Theil geworden. Soll denn ein-

mal das Theater Berlins zu Versuchen für Anfänger offenstehn, so möge man wenigstens sorgfältiger in der Wahl der Stücke sein, in denen diefs geschehen darf. Göthe's Iphigenia taugt nicht zum Buchstabiren: dazu dienen Fibeln. In die grofse Oper — das höchste Kunstwerk einer Bühne — gehören Anfänger wahrlich nicht, und namentlich nicht Mlle Carl, deren Stimme sich erst allmählig entwickeln wird, und deren Unsicherheit im Intoniren grofse Qual verursachte.

Madame Dötsch giebt in der Posse: „die Damenhüte im Theater" die Tochter eines Mannes, der eine Ausspannung besitzt, mit Virtuosität. In der Armide erschien Mad. Dötsch als der Zauberfürstin erste Vertraute, und sie sang auch recht laut, etwa als ob — jene Tochter sänge. —

Aront, den sterbenden Krieger, der zuerst Rinalds Heldenkraft bekundet, gab, wie immer, Herr Holzbecher. Vielleicht hat man absichtlich ihn gewählt, um den Gegensatz zwischen Sieger und Besiegtem, zwischen Kraft und Schwäche, zwischen Leben und Vernichtung recht anschaulich heraus zu heben, denn Herr Bader erschien als Rinald. Herr Holzbecher ist ein sehr achtbarer Mann, aber ein sehr mittelmäfsiger Künstler, und ein organisches Uebel zwingt ihn überhaupt seit längerer Zeit, sich von der Bühne zurückzuziehen: seine Stimme ist fast ganz erloschen. Er quälte sich um die wenigen Töne die er zu singen hatte. Nun er war ja ein Sterbender!

Den Dänischen Ritter gab, wie immer, Herr Weitzmann. Es ist vielleicht Unrecht, dafs das Publikum diesem Sänger so wenig Schonung beweist; da das Alter nicht schändet, und Herr Weitzmann früher ein braver Tenorist war. Aber man vergesse auch nicht, dafs nur der junge Theil des Publikums ihn nicht dulden will, weil dieser sich jener bessern Periode nicht erinnern kann und nur in der gegenwärtigen Erscheinung Veranlassung zum Urtheil findet. Und es läfst sich wahrlich keine traurigere Erscheinung denken, als Herr Weitzmann mit den Emblemen des Heldenthums. Womit hat nun wohl der ehrwürdige Gluck, womit Quinault verdient, dafs ihre Personen- und Charakterschöpfungen persiflirt werden? — Bei den Worten Ubalds: „Hört dort den Kampfruf ertönen!" (Akt 5. Scene 3.) einer Stelle, wo sich Gluck der donnernden Pauken und schmetternden Trompeten auf eine besonders geniale Weise bedient, schien uns der Dänische Ritter vor Schreck in die Knie sinken zu müssen. Und dennoch ist er es ja, welcher vereint mit Ubald den Helden Rinald aus den Zauberbanden einer unwürdigen, unchristlichen*) Liebe retten und dem christlichen Heldenruhme wiedergewinnen soll!

Den Ubald gab Herr Rebenstein, ein würdiges Heldenbild und tief eingedrungen in den Geist der Dichtung. Gern sieht man daher dem Sänger nach. Auch genügte seine Stimme, die kräftig und klangvoll ist, sobald er sie nicht verschluckt.

Herr Rebenstein diene uns als Uebergang zu denjenigen Partien, welche vortrefflich besetzt waren.

Ganz oben glänzt dem Sirius gleich Madame Milder, die stolze, mächtige, von Liebe bezwungene Zauberfürstin. Man weifs nicht, ist es der Klang ihrer glockenartigen Stimme, das tiefe Gemüth, welches ihren Gesang belebt, oder die Erhabenheit und Milde ihrer herrlichen Erscheinung, oder endlich ihre Vollendung in der Auffassung und Darstellung des Charakters: überall reifst diese Künstlerin zu ungetheilter Bewunderung hin und so wie ihre Statira eine plastische Kunsterscheinung ist, so dürfte Mad. Milder auch als Armide schwerlich überboten werden.

Als Zauberfürstin erscheint sie bei der Beschwörungscene mit Hidraot (Akt 2. Sc. 2.) als liebeathmendes weibliches Wesen in dem Duett mit Rinald: „Arm in Arm, himmelwärts, lehrt die Liebe streben!" (Akt 5. Sc. 1.) in höchster künstlerischer Vollendung.

Wenn die Zauberchiffern, mit denen der unsterbliche Gluck das Geisterreich beschworen hat, in ihrem Munde zu Tönen werden, und sie von flammenden Blitzen beleuchtet, mit gebietender Hoheit den Willen im Kreise bannt: dann fühlt Hörer und Zuschauer, dafs das geheimnifsvolle Reich sich ihm nothwendig öffnen, ihr unterthan sein müsse.

*) Ja, ja, das Konsistorium! Anm. d. Setzers.

Unvergleichlich schön wurde von Madame Milder und Herrn Bader das so eben erwähnte Duett gesungen, welches in seinen Worten und Tönen die Welt der Liebe umfaſst. In dieser Welt schwelgt Armide kurz vor dem unendlichen Schmerze, sich verschmäht zu sehn! Hören wir nicht in den Tönen des Duetts schon leise Andeutungen des kommenden Wehe? Ahnen wir nicht was den Liebenden bevorsteht? Und die Ahnung wird erfüllt. Armidas Zauber weicht dem christlichen Talisman, und verlassen steht die Unglückliche, allen Qualen der Untreue ihres Geliebten Preis gegeben. Sie ist ein Weib, das Gefühl der Rache durchdringt ihr Inneres und der gezückte Stab beschwört die feindlichen Gewalten. Aber der Liebe zwar sanfte, doch tiefere Gewalt leitet den Stab, und Armidens Rache will nicht den Untergang des Geliebten, sondern nur Vertilgung des Andenkens an seine Untreue. Indeſs er sicher seinem Heldenruhme entgegen eilt, stürzt Armidens Zauberreich in Trümmern zusammen.

Wer zweifelt, daſs Madame Milder in der Schluſsscene als mimische Künstlerin und als Sängerin die Aufgabe meisterhaft gelöst hat? In dieser Form eben erscheint sie ganz als l e b e n d e s und verlassenes W e i b, dem das S c h i c k s a l das G e f ü h l der R a c h e und die M a c h t sie zu b e f r i e d i g e n gewährt hat, mithin ganz als Armide, und in diesem Sinne aufgefaſst, ist die richtige Darstellung dieser Scene unzweifelhaft eine sehr schwierige Aufgabe. Armide ruft zwar: „du Rachlust allein, giebst mir hoffenden Trost;“ aber es ist mehr die dem aufgeregten Weibe eigenthümliche Zerstörungslust, und ihr Zorn findet in der Vernichtung dessen, was sie selbst geschaffen, seinen Ableiter. Wir fühlen, daſs dann der sanfte Schmerz zurückkehren müſse, und so hat Madame Milder die Scene aufgefaſst.

Herr B a d e r gab den R i n a l d vortrefflich. Seine Gestalt und seine sonore Bruststimme machen ihn für Heldendarstellungen vorzüglich geeignet. Ein süſser, wollüstiger Zauber hat den kräftigen Rinald in Armidens Reich verlockt. Von nie gefühlten Ahnungen wird sein Herz geschwellt, und er überläſst sich gern und ganz der ungewohnten, sanften Regung. Blüthenduft durchströmt die Lüfte, Nachtigallen seufzen im verschwiegenen Laubdunkel und die Silberquelle haucht Kühlung. — Sowohl der Dichter, als der Komponist haben sich hier bemüht, in den schönsten und süſsesten Worten und Tönen zu sprechen und Gluck zeigt, daſs er auch in der Romantik unendlich groſs sein kann. Wir sprechen von der 3ten Scene des 2ten Akts, wo Rinald allein ist, und eine unbeschreibliche Sehnsucht sich seiner bemeistert und er allmählig in Schlummer versinkt. Wir behalten uns vor, über Glucks unnachahmliche Musik an dieser Stelle, künftig unsre Ansichten noch ausführlicher zu entwickeln, und bemerken nur in Beziehung auf die Darstellung, daſs Herr Bader nichts zu wünschen übrig lieſs, und daſs er mit tiefem Gefühl und innigem Ausdrucke sang. Als besondern Beweis seines Nachdenkens erwähnen wir, daſs man an einer gewissen Mäſsigung seine Stimme überall erkannte, daſs er ein im Zauberlande befindlicher Held sei, und daſs er erst bei dem Ausströmen des freien Liebesgefühls und später, als er beschämt sich wiedererkannte, zur alten eigenthümlichen Kraft zurückkehrte.

Herr Blume ist als H i d r a o t ganz an seinem Orte und in der Beschwörungsscene meisterlich.

Die beiden Dämonen unter der Gestalt der L u c i n d e und M e l i s s e waren den Damen J o h a n n a E u n i c k e und H e n r i e t t e R e i n w a l d zu Theil geworden, und befriedigten vollkommen. Mit besondrem Interesse erkennen wir seit einiger Zeit das Streben der letztern jungen Künstlerin, und wir können in Wahrheit behaupten, daſs sie sich seit einem Jahre im Spiel und Gesange vervollkommnet hat. — Die F u r i e des H a s s e s wurde von Mlle L e i s t dargestellt; sonst eine Aufgabe der Madame S c h u l z. Mlle L e i s t l e i s t e t e was sie konnte, und, um billig zu sein, es war nicht ungenügend.

Die C h ö r e genügten, waren aber nur in der 3ten Scene des 1sten Akts vorzüglich. Hier begrüſsen die Völker von Damas Armiden, und der Chor zeigte sich in herrlicher Kraft u. Einheit.

Das Orchester war durchgängig vortrefflich.

N. G.

IV.
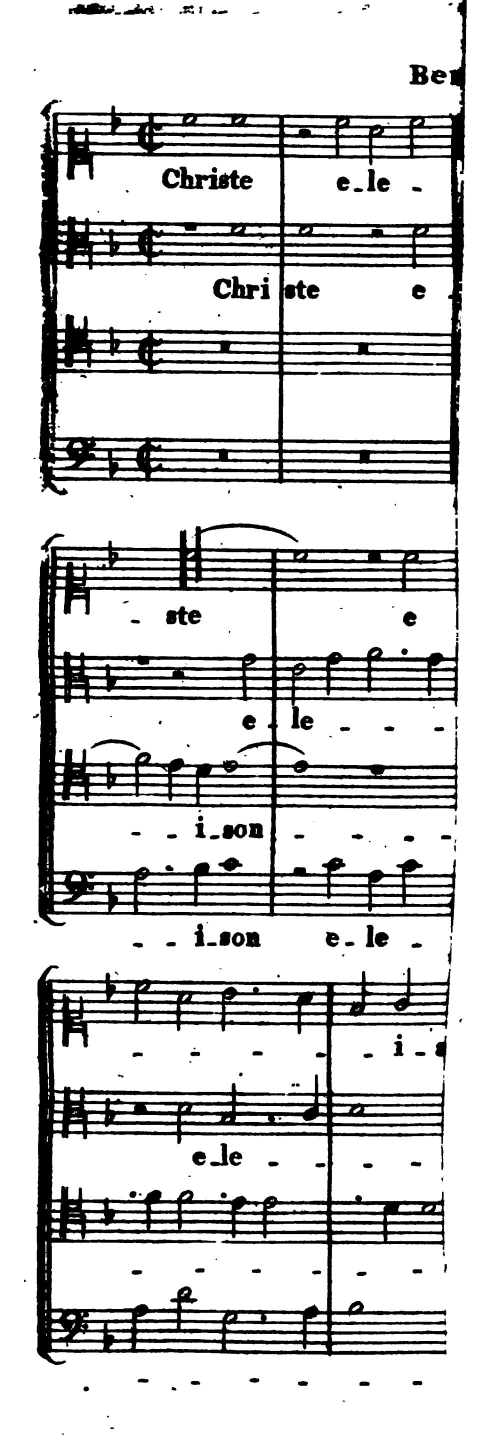
Z u r B e i l a g e.

Im vorigen Blatte wurden über eine Beethovensche Fuge einige Betrachtungen angestellt. Es mag nicht uninteressant sein, jenes Produkt der neuesten Zeit mit einem um mehr als hundert Jahr ältern von Antonio Lotti *) zusammen zu halten, das wir in der Beilage mittheilen. Wir enthalten uns, für jetzt darüber zu reden, um niemandem die erste freie Auffassung zu stören.

*) Venetianer, lebte zu Ende des siebzehnten und Anfangs des achtzehnten Jahrhunderts.

Hierzu eine Musikbeilage.

Redakteur: A. B. M a r x. — Im Verlage der S c h l e s i n g e r schen Buch- und Musikhandlung


Be
Christe
e_le
Chri
ste
e
ste
e
e
le
i_son
i_son
e_le
i
e_le

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24. März — Nro. 12. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Bemerkungen über die Stimme, aus dem physiologischen Werke des berühmten Scarpa aus Mayland genommen, nebst Andeutungen zur vortheilhaften Anwendung von Antonio Benelli, Professor der Singschule Sr. M. des Königs v. Preufsen, und pensionirtem Kammersänger Sr. M. des Königs von Sachsen.

Das kleine Organ, in welchem sich das Gesang-Instrument befindet, oder der Kehlkopf, ändert bei dem Menschen die Gröfse genau nach dem Maafsstabe des Alters. Mit der Mannbarkeit entwickelt sich das Organ der Stimme schnell beim männlichen Geschlechte und in gleichem Verhältnifse mit dem Kehlkopfe entwickelt sich die Stimmritze. Diese Oeffnung, in der Kindheit beschränkt, ist es auch bei dem erwachsenen Mädchen bei weitem mehr, als bei dem jungen Manne, und aus diesem Grunde haben beide Geschlechter in der Jugend und im Allgemeinen das Weibliche, hohe Stimmen. Bei dem Männlichen hingegen vergröfsert sich die Stimmritze nach der Mannbarkeit und häufig im Verhältnifs von 5 zu 10. Was die Art der Thätigkeit des Stimm-Organs betrifft, so ergiebt die Beobachtung, dafs es leicht beweglich im Ganzen wie in seinen einzelnen Theilen sei. Es erhebt sich beim Beginnen des Schlingaktes und steigt einen halben Zoll hoch von seinem Ruhepunkte wenn es die höhern Töne hervorbringen soll, und senkt sich von demselben einen halben Zoll bei der Bildung der tiefern Töne. Die Beweglichkeit wird noch vermehrt bei Personen, die, im Gesange sehr geübt, die Fähigkeit erlangt haben, mehre Oktaven zu durchlaufen. Dies geschieht durch die Bewegung des ganzen Organs; aber seine Theile, und hauptsächlich die, welche die Stimmritze bilden, haben viel Muskeln, durch welche die Stimmbänder (ligamente) angezogen oder nachgelassen werden können, und die Stimmritze kann zusammengezogen und erweitert werden; welches Anziehen der Stimmbänder und Zusammenziehen der Stimmritze bei dem Herauslassen des höhern Tones statt findet, so wie bei dem des tiefern Tones das Nachlafsen der Ligamente und Erweitern der Stimmritze erfolgt. — Jedermann kömmt darin überein, dafs die Stimme nur ein Klang sei, eine Vibration der Luft von dem Organ der Stimme ihr in entgegengesetzter Bewegung mitgetheilt; eine Gegenbewegung, zu welcher sich das vorbenannte Organ bestimmt, weil es durch die Luftsäule, welche die Lunge ausstöfst, berührt wird, und weil es selbst aus einer Substanz besteht, die fähig ist, klangbare Vibration aufzunehmen. In der Stimme überdiefs gleichwie bei jedem andern Klange, unterscheiden sich einige, von einander unabhängige Fähigkeiten; deren erste ist: der Ton, dessen Gesetze vollkommen bekannt sind. Da der Gehalt auf dem Verhältnifse der Luftmafse, welche aus den Lungen gegen das Stimm-Organ gestofsen wird und auf der Weite der Stimmritze beruht, so sind daher weite und auszudehnende Lungen, weite und elastische Luftröhre und Kehlkopf, breite und wiedertönende Nasenhöhlen und eine beträchtlich auszuhauchende Luftsäule, die erfoderlichen Mittel, eine starke und klingende (dröhnende) Stimme zu bilden, so wie aus den entgegengesetzten Ursachen eine heisere und schwache Stimme entsteht; und endlich unterscheiden wir auf dieselbe Weise den Klang der Stimme, welche von, bis jetzt unbestimmten Ursachen abhängt. Allein aus welcher Naturfähigkeit ist dieses al-

les das Gesang-Instrument der lebenden Wesen? Ist es einem Blas- oder einem Saiten-Instrumente zu vergleichen? Eine sehr schwierige Frage, die ich nicht gesonnen bin, in meinen Elementar-Bemerkungen auseinander zu setzen, und das um so mehr, da es mir scheint, dafs man nicht ausschliefslich die Meinung Ferrein's annehmen könne, dafs das Stimm-Organ der lebenden Wesen im strengen Sinne ein Saiten-Instrument sei, noch der des Dodart, welcher behauptet, es sei im strengen Sinne ein Blas-Instrument. Mir scheint, das Stimm-Organ folge den Elementen beider. Wenn man auch Dodart darin beipflichten wollte, dafs allein der veränderte Umfang der Stimmritze die Stimme aus tiefen in hohe Töne ändern könne; wie kann man, wenn sie nach einer Ausdehnung verengt wird, dieser Ursache allein die Verschiedenheit der Töne zuschreiben, durch welche unsre Stimme reifsend fortschreitet, ohne dafs man die verschiedenartigsten Vibrationen wieder erkennen sollte, welche durch die Knorpel und vor allem durch die Stimmbänder entstehen? Wenn das Zusammenziehen der Stimmritze allein hinreichend wäre, hohe Töne hervor zu bringen, aus welcher Ursache erheben wir den ganzen Kehlkopf, ziehen ihn ganz hinauf, werfen den Kopf ganz zurück, wenn wir noch höhere Töne hervorbringen wollen, um einen noch festern Stützpunkt den hebenden Muskeln dieses Organs zu geben?

Wenn es im Gegentheil hinlänglich wäre, die Stimmritze zu erweitern, um tiefe Töne hervorzubringen. warum senkt sich in diesem Falle der ganze Kehlkopf? Warum neigen wir endlich den Kopf vorwärts, wenn wir den möglichst tiefen Ton heraussenden wollen? Ich kann demnach nicht die eine von der andern Ursache absondern, aus welcher die Veränderung der Töne, durch welche unsere Stimme läuft, erfolgt, und auf der andern Seite, wie diese Ursache trennen, wenn sie nicht vereint zusammenwirken? Kann die Stimmritze verengt werden, ohne dafs zu gleicher Zeit sich die Ligamente oder Stimmbänder spannen? Und auf der andern Seite, kann sich diese Oeffnung erweitern, ohne dafs dieselben Bänder nachlassen? In dieser Aehnlichkeit der Ausübung glaube ich zu entdecken, dafs, statt die Natur den ganzen Mechanismus der Töne einer einzigen Ursache zugetheilt, sie stets alle vereinigt haben will, um so den Zweck zu erreichen, den sie bestimmt hat. Indem wir auf diese Weise die angedeutete Frage zur Hälfte gelöset haben, sind wir dennoch, ich gestehe es, nicht dahin gelangt, einen klaren Beweis zu führen: welches positiv der ausübende Mechanismus der Thätigkeit des Organs sei, von welchem hier die Rede ist.

Aber was wissen die Physiker mehr, als die Physiologen, in Betracht der Art der Thätigkeit der eigentlichen genannten Instrumente und der Beschaffenheit des Klanges, wenn man die Gesetze der Intonation ausnimmt; die bestimmt und bekannt sind? Und wenn es auch bei den Instrumenten Werke der Mechanik sind, kann man voraus setzen, den ganzen Umfang der Gränzen, der Bewegung eines Instrumentes, das Leben hat, zu kennen? Wie den Grund so vieler verschiedenen Stimmen angeben, die von lebendigen Wesen hervorgebracht werden, und charakteristisch bei den einzelnen Gattungen sind, obwohl, ihr Stimm-Organ gegen einander gehalten, doch nicht deutlich eines von dem andern verschieden ist? Und ist die Stimme eines Menschen nicht ganz verschieden von der eines andern, obgleich das Stimm-Organ in beiden gleichförmig gebildet ist?

Diese Zweifel übrigens, die wol niemals ganz zu lösen sind, dahin gestellt, ist das Stimm-Organ für alle lebende Wesen, die damit versehen sind, von der äufsersten Wichtigkeit und diese Wichtigkeit kann man nicht allein aus den Wirkungen abnehmen, die daraus erfolgen, auch die Beobachtung ergiebt, dafs das Stimm-Organ mit einer Anzahl der edelsten Theile des thierischen Organismus zusammenhängt. Die Zergliederung des Menschen lehrt, dafs am Kehlkopfe vorzüglich sich zwei Nerven ausbreiten, nämlich die Kehlkopfs-Nerven, welche Aeste des achten Gehirns-Nerven sind, und der zurücklaufende Nerv, welcher auch von dem achten abstammt und eigentlich und vorzugsweise der Nerv der Stimme ist, wie aus den Experimenten Galen's hervorgeht, die tausendmal wiederholt, gelehrt haben, dafs die Durchschneidung

dieses Nerven Aphonie, oder den Verlust der Stimme verursacht. Und mittels des achten Gehirn-Nerven ist das Stimm-Organ mit allen Theilen, welche mit diesem achten Nervenpaare verzweigt sind, in Sympathie gebracht. Daraus erhellt, woher eine Irritation an der Zungenwurzel, oder hinten am Gaumen die Bewegung des Hustens und dadurch auch wohl Erbrechen verursacht. Auch der Staub erregt den Husten, so wie sehr oft die Ueberfüllung des Magens, einen Anfall von convulsivischem Asthma veranlafst und die Bildung der Stimme erschwert. Eine grofse Anzahl Würmer in den Eingeweiden verursacht bei den Kindern Aphonie; einige in den Magen aufgenommene Substanzen machen die Stimme klarer und beleben sie. Wenn heftige Leidenschaften das Herz bewegen, so wird die Stimme ebenfalls bewegt, und so kann man es von sehr vielen andern Dingen sagen, die damit in Rapport stehen, was man so häufig zwischen den verschiedenen Theilen des Körpers und des Stimm-Organs zu beobachten hat.

Vom natürlichen Gesange.

Die Stimme, welche die Natur ohne Künstelei und so zu sagen aus Instinkt aus dem Kehlkopfe sendet, hat eine unstäte Modulation und wird allein durch die Leidenschaft bestimmt, die sie ausdrücken will. Dieser Ausdruck der Leidenschaften mittels der Stimme verschiedentlich modulirt, scheint die Grundlage zur ersten unvollkommenen Sprache des Menschen gewesen zu sein, wie sie die einzige Sprache der Thiere bildet, die durch die Stimme beredsam Vergnügen, Schmerz, Furcht, Quaal, Liebe, Eifersucht, Wuth, kurz, alles was sie erregt, ausdrücken. Diese natürliche Sprache, dem Menschen gegeben, wie den Thieren, die wie er Töne hervorbringen, bildet den natürlichen Gesang, der dadurch verdienterweise die Sprache der Leidenschaften genannt wird, die wahreste und lebendigste Art sie auszudrücken.

Von der Sprache.

Aber diese natürliche Sprache wird bei dem menschlichen Geschlechte durch die Gewalt und die Beredsamkeit entkräftet, so bald der Mensch die Macht erlangt, sie zu mäfsigen, so dafs nicht eine einfache natürliche Modulation, sondern vielmehr eine künstlich gemachte Artikulation derselben, oder die Sprache, daraus entsteht. Indem das Wort durch sich selbst den Affekt ausdrückt, den wir auszusprechen gezwungen sind, so ist es nicht mehr nothwendig, der Stimme die Beugungen zu geben, die in der Sprache der Natur unerläfslich waren. Das aus der Vereinigung verschiedener Buchstaben entstandene Wort ist nichts als die Stimme, die aus dem Organ, welches sie hervorbringt, herausgesendet wird, indem sie durch den Schlund und die Nasenlöcher geht; mit Hülfe des Gaumens, der Zunge, der Zähne, der Lippen und Nasenhöhlungen ändert sie sich in einen artikulirten Ton, oder was dasselbe ist, in das Wort. Jeder der genannten Theile, er sei fehlerhaft, oder auf irgend eine Weise gezwängt, hat einen Fehler in der Artikulation der Stimme, oder der Sprache zur unfehlbaren Folge. Besonders ist zu bemerken, dafs alle Bewegungen, vorzüglich die der Lippen, zur Artikulation jedes Buchstaben nothwendig sind, um ohne Hülfe des Gehörs sich zu gewöhnen, denjenigen zu verstehen, welcher spricht. Dies ist eins der Elemente der Taubstummgebornen. Ein Kind, das nicht taub geboren ist und dessen Schlund und Nasenlöcher gut gebildet sind, fängt in einem Alter von 10 zu 15 Monaten an, unverständlich zu sprechen. Die Vokale, (so genannt, weil die Stimme sie bildend hervorbringt) bedürfen zur Artikulation nur wenig Bewegung der Lippen. Der Buchstabe A ist derjenige, den die Kinder am leichtesten aussprechen. Darauf das E, dann das I, das O, das U. Unter den Konsonanten (so genannt, weil sie dazu dienen, die Vokale zu verbinden und die Konsonanz hervorzubringen) sind B, M, P am leichtesten auszusprechen. Dies beweiset sich, da fast bei allen Völkern die Kinder mit den Worten: „Baba, Mama, Papa" anfangen zu sprechen, und indem sie so nach und nach die Buchstaben aussprechen lernen, die mehr als die Bewegung der Zunge und der Lippen noch das Zusammenwirken der Schlundhöhle, der Zähne und Nasenlöcher verlangen, so erweitern sie ihre Kenntnisse der artikulirten Töne oder der Sprache.

(Fortsetzung folgt.)

II.

Recensionen.

Das Weltgericht, Oratorium von August Apel, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider, Herzoglich Anhalt-Dessauischem Kapellmeister; mit untergelegtem lateinischen Texte von Karl Niemeier in Halle. Partitur. Auf Kosten des Komponisten und in Kommission bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Preis 15 Thlr.

Seit Haidn's Komposition der Jahreszeiten ist im Fache des Oratorium kein so bedeutendes Werk hervorgegangen, wir mögen den Umfang u. Aufwand der Mittel, oder die Gewichtigkeit des Grundgedankens und das Umfassende des Planes in Erwägung ziehen. Doch hat es auch aufser ihm nicht an Beweisen gefehlt, dafs bei den Komponisten und dem Publikum der Sinn für diese Gattung Kompositionen noch lebt und in nicht langer Zeit sind in demselben Fache wiederum zwei bedeutende Werke zu erwarten: vom Komponisten des Weltgerichtes ein grofses Oratorium „die Sündfluth", *) von Beethoven, ein zweites „der Sieg des Kreuzes". Dafs beide Werke das Interesse des Publikums für ihre Gattung erhöhen werden, ist vorauszusehen. Um so zeitgemäfser glauben wir eine Betrachtung der vorliegenden Komposition.

Längst hat sie sich und ihrem Schöpfer hohe, durch ganz Deutschland verbreitete Theilnahme und Achtung erworben; die Zeitschriften haben fast aus allen grofsern Städten, besonders von Nord-Deutschland, über die Aufführung des Weltgerichts günstige Nachrichten mitgetheilt; ja, wir dürfen glauben, dafs ihm vor allen Schöpfungen gleicher Art seit Haidn auch der gröfste Antheil im Publikum geworden ist. Allein der Unternehmer eines so grofsen Werkes kann nicht mit dem vorübergehenden Beifall eines oder einiger Jahre abgefunden sein. Er schliefst sich an die Reihe derer, welche ihm in gleicher Sphäre würdig vorangeschritten; seine Aufgabe ist: **das fortzuführen, was jene begonnen haben.** Dieser Ruhm wird ihm zugesprochen werden können, wenn sein Werk den Anfoderungen, zu denen man in seiner Zeit- und Bildungsperiode berechtigt ist, so entspricht wie die seiner klassischen Vorgänger der ihrigen entsprochen haben. Nur eine Beurtheilung aus diesem Gesichtspunkte*) ist des Komponisten würdig, der die Kraft hatte, ein solches Werk zu unternehmen und zu vollbringen. —

Mag das Oratorium aus den Liedern, die von Pilgern auf ihren Wallfahrten in abwechselnden Chören gesungen wurden, entstanden sein, oder seinen Ursprung den Mysterien**) verdanken — dramatischer (bisweilen an das Epische streifender) Natur war es immer. Eine Begebenheit, auch wohl eine Reihe von Begebenheiten wurde dargestellt, mindestens von verschiedenen Personen erzählt, die sich an die Stelle der Handelnden versetzt hatten, statt deren und in deren Sinne sie sprachen. In Judas Makkabäus und Saul von Händel, in den Jahreszeiten von Haidn und andern klassischen Werken finden wir benannte Personen, deren Charaktere wenigstens zum Theil in den festesten Umrissen gezeichnet sind. In andern Oratorien, zum Beispiele dem Messias von Händel, würde es nicht zu schwer halten, aus den verschiedenen Scenen bestimmte Charaktere nachzuweisen.

Vermöge der Fähigkeit, welche die Tonkunst den übrigen Künsten voraus hat, ganze Menschenmassen (in Chören) zugleich und doch nach den verschiedenen Stimmen, in verschiedenen Charakteren darzustellen, hat sich die dramatische Tendenz nicht blos auf die Individuen, welche Recitativ, Arie, überhaupt Soli vorzutragen haben, beschränkt, sondern auch und vorzüglich in der Behandlung der Chöre bewährt. Das Höchste hat hier Händel geleistet. Wo nur der Dichter Veranlassung gab, hat nicht
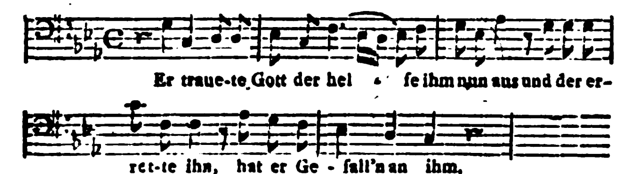
*) S. Zeitung No. 2. S. 15. Korresp. aus Dessau.

*) Ztg. No. 3. (über die Anfoderungen unserer Zeit etc.) S. 19.
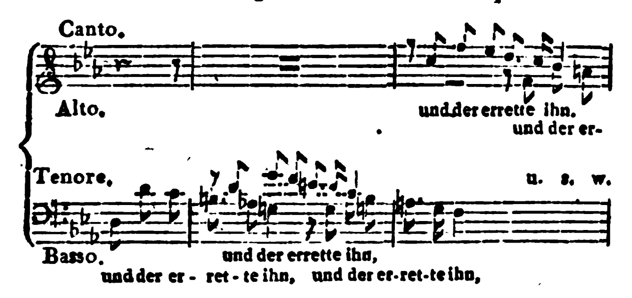
**) Aufführungen meist heiliger Geschichten durch Geistliche und Laien (deren Zahl oft in Hunderte ging) im vierzehnten bis sechzehnten, auch siebzehnten Jahrhunderte.

allein der ganze Chor einen eigenen Charakter erhalten*), sondern fast überall ist jede einzelne Stimme selbständig behandelt und steht gleichsam wie eine bestimmte Klasse von Personen da.
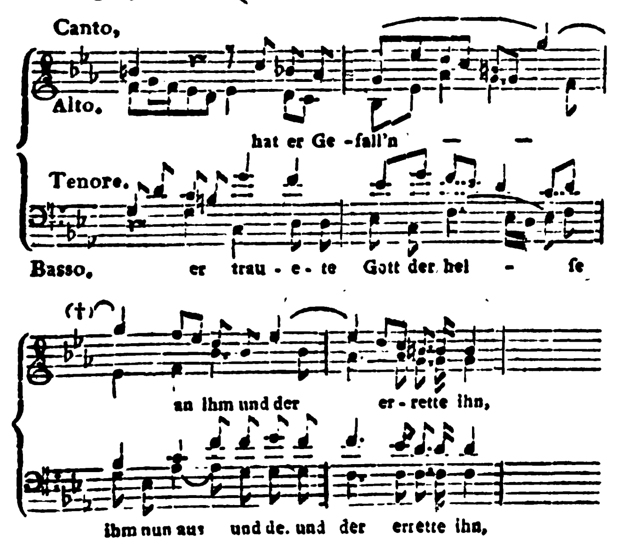
*) Als Beispiel diene der Chor der Juden aus dem Messias



Welch ein Trotz, welche Verstocktheit liegt im ganzen Thema, welch ein Ingrimm in dem auffahrenden „ihm nun aus", wie pochte der arge Haufe in dem „und der errette ihn", auf die Ueberzeugung, dafs es nicht geschehen werde, wie wendet sich bei den Schlufsworten „hat er Gefall'n an ihm" die Melodie mit dem sprechendsten Ausdrucke höhnender, wegwerfender Verachtung in die Tiefe. Welcher Ausbruch wüster Wuth in dem Zwischensatze nach der ersten Durchführung des Thema



und wie ist das Thema zuletzt durch die Oberstimme, die (besonders bei †) fast wie schallendes Gelächter klingt, gehoben:



Wie belebend diese Individualisirung in der der Masse des Chores selbst wirkt, könnte man sich von selbst denken, wenn man auch noch keine solche Komposition gehört hätte. Als ein weit schwächerer, obwohl gar nicht unwürdiger Nachfolger Händels kann Graun genannt werden. Sein Chor (im Tod Jesu) „unsre Seele u. s. w." besonders im zweiten Satze: „dafs wir so gesündigt haben," kann als Muster gelten. In einem andern Theile seiner Chöre (in den Choräleu) beugte er sich unter eine nicht künstlerisch nothwendige, sondern von aussen her bedingte Form. Wenn in Händels Chören ein ganzes Volk vor uns zu reden scheint, so sehen wir in jenen Chören Grauns nur die gewohnten Andachtübungen einer frommen Christengemeinde in einer veredelten, erhöhten Gestaltung. Ein neues Leben wufste Haidn besonders mit Hülfe des seit Händel so sehr bereicherten Orchesters anzuregen. In der Komposition des Chores weit hinter Händel zurückbleibend, durfte er seinen musikalisch gebildetern Zeitgenossen reicher ausgestattete, freier bewegte Arien und Soli überhaupt geben.

Nicht immer wurde das Ganze als solches eben so reif ausgebildet, eben so von einer einheitvollen und grofsen Grundidee belebt, als die einzelnen Charaktere und (bei Händel) die einzelnen Stimmen der Chöre, nach und aus ihrer eigenthümlichen Bedeutung. Saul von Händel, so unendlich reich an einzelnen Schönheiten, aber in einer ungebührlichen Ausdehnung 1) David's Sieg über Goliath, 2) seine Aufnahme an Sauls Hofe und die Siegesfeier, 3) Saul's Neid, die Verfolgungen, die David erleidet, 4) Saul's und Jonathan's Untergang, 5) David's Klage um sie und Rüstung gegen die Feinde — dazwischen als weit ausgeführte Episoden, 6) David's und Jonathan's Freundschaft, 7) die Verachtung und dann die Sinnesänderung der ältern Tochter Saul's, Merob und 8) die Liebe der jüngern, Sila — umfassend, kann schon deshalb nicht einen so tiefen Eindruck hinterlassen, als der Messias und andere Werke von gelungener Abrundung und Einheit. Die Schöpfung, selbst die Jahreszeiten, so ungleich reicher an musikalischer Kraft, als der Tod Jesu, haben doch keinen so

bleibenden Eindruck auf die Hörer gemacht, als das letztere Oratorium, das sie, besonders die erstere, an poetischer Kraft und Innigkeit des Grund-Gedankens übertrifft.

Sind diese (und so viel ähnliche) Erfahrungen nicht wegzuleugnen, können wir vernünftigerweise noch weniger annehmen, daſs Göthe und so viele geisteshelle Männer erfolglos geschrieben, daſs eine so kräftigende Zeit spurlos an uns vorübergegangen sei: so dürfen wir uns nicht schmeicheln, ein vollendetes Kunstwerk hervorgebracht zu haben, wenn wir nicht die gesteigerten Ansprüche unserer Zeit vorher erwägen und zu befriedigen trachten. Jeder Zeitmoment ist die Tochter der Vergangenheit und in keinem wird man genügen, wenn man sich nicht an dieser gekräftigt u. über jenen aufgeklärt hat. Auf welchem Wege dies füglich geschehe, bleibe hier unerörtert.

Leider — hat der Komponist des Weltgerichts schon bei der Annahme des Gedichts, die erste und wichtigste Erwägung: ob es eine befriedigende Grundlage für ein Oratorium abgebe, unterlassen; entweder hat ihn ein Schein von Groſsartigkeit und Reichthum für musikalische Behandlung, den das Thema „Weltgericht" auf den ersten Anblick (aber nur da) hat, geblendet, oder er hat in dem Drange, etwas Groſses zu schaffen, kein besseres Gedicht finden können und jenes aus Noth genommen. Wie bitter der Zwang ist, seine Kraft an einem Stoffe zu verschwenden, den wir selbst als unzureichend erkennen müssen, weiſs der Schreiber dieses Aufsatzes aus eigener Erfahrung. Ja, wenn in dieser Zeitung die Mehrzahl der bisherigen Beurtheiler ihre Betrachtungen (mehr als wol sonst geschehen) bei dem Stoff und Gedichte begannen*) so könnte sich mancher, dessen Werk aus der Schuld des Dichters gelitten, dadurch um so tiefer verletzt fühlen, als er jenen Zwang vielleicht schwer empfunden hat. Allein mit Unrecht. Durch die Wahl des Gedichts übernimmt der Komponist dessen Vertretung hinsichtlich seines darauf gebauten Werks. Er muſste beurtheilen, ob und wie weit es den Ansprüchen genügen lassen würde, die man an ein vollendetes Tonstück machen darf. Hat er ein ungenügendes Gedicht angenommen, weil er seine Mängel nicht erkannt, so trägt er die Folgen seiner unrichtigen Beurtheilung; hat er es gegen seine Ueberzeugung übernommen, so trage er die Folgen seiner Inkonsequenz, wenn er den Ruhm der Vollendung von einem Unternehmen erwartet haben sollte, dessen Grundlage er schon für unzureichend erkannte. *) Doch zur Sache.

Der Deutsche ist zu ernsthaft, zu sehr zur Reflexion geneigt, als daſs er sich gern und ernstlich mit etwas beschäftigen sollte, das zu keinem Resultate führt. Ist es wahr, was man von Garrik erzählt: er habe das A B C mit einem Ausdrucke herzusagen vermocht, daſs die Zuhörer, des bedeutungslosen Inhalts vergessen, in Thränen zerflossen seien; so möchte er in unsern Zeiten wenigstens nichts anderes, als eine augenblickliche Verwunderung erregt haben. Wie wird in Deutschland die Weise der Italiener, Opern zu machen und zu hören (ohne Aufmerksamkeit auf das Ganze blos einige Lieblingscenen beachtend, die Zwischenräume mit fremdartigen Zerstreuungen ausfüllend) bespöttelt und herabgesetzt! Allein was ist es, das aus den einzelnen Theilen eines Kunstwerkes ein Ganzes macht? Die Idee, die aus ihnen allen hervorgeht. Von dieser will der Hörer, wollen besonders wir Deutsche durchdrungen werden, wenn wir volle Befriedigung davontragen sollen. Eine Reihe wohl ausgedrückter Empfindungen, eine Reihe anmuthiger Schilderungen unterhält uns, so lange sie unserm Sinne vorüberschweben — eine räumt der andern den Platz — und alle lassen keinen bleibenden Eindruck zurück, wenn sie vorüber gegangen sind. Im Weltgerichte kann vieles, ja alles Einzelne interessirt haben; allein die Idee, der Inhalt des Ganzen gewährt uns keine Befriedigung und schon deſswegen wird es mit einem Messias, mit dem Oratorium, der Tod Jesu, ja selbst mit den Jahreszeiten nicht gleiche Anerkennung theilen können, wenn es auch im Einzelnen

*) Ueber: Ariadne von ** und Klein (Zeitung No. 3) Lieder von Weber (Zeitung No. 4) die Bajaderen von Jouy und Katel (Zeitung No. 6 Extrablatt) Armide von Quinault und Gluck (Zeitung No. 9) und andre.

*) Zeitung No. 3. Seite 23.

reicher ausgestattet wäre, als diese Werke, oder eines derselben.

An ein Ende der Zeiten, an einen Untergang der Welt glauben wir nicht. Wenn die Glaubensbekenntnisse unserer Religionen Unendlichkeit und Ewigkeit als nothwendige Eigenschaften der Gottheit aussprechen, so tragen wir sie auch auf die Welt, den sichtbar gewordenen Gott, über. Ja, wollten wir nach jenem Glauben ringen, wir erlangten ihn dennoch nicht, die wir selbst nur unter den Bedingungen der Zeit und des Raumes existiren und nichts außer denselben Bestehendes fassen können. Auch der Glaube an ein äußerlich und selbständig bestehendes Prinzip des Bösen, an den Teufel, an eine Auferstehung der Todten, an ein Gericht über sie erst an einem bestimmten Tage — wir dürfen es fest behaupten — ist nicht mehr lebendig. Längst sind diese unzulänglichen Versuche, die scheinbaren Widersprüche in der Welt- und Menscheitsordnung auszugleichen, dem sogenannten Bösen den scheinbaren Sieg zu entreißen, das scheinbar bisweilen unterliegende Gute wenigstens künftig (wenn auch nicht in — dieser Welt) triumphiren zu lassen, einer gereiftern, klarern und höhern Ansicht gewiesen. Der Inhalt, der Grundgedanke des Weltgerichts steht unter unserer Ansichtsweise. Wie wird er uns zu erfüllen, zu befriedigen vermögen?

Und dennoch — die Ansicht einer vergangenen Zeit, sei sie auch unter der unsern, kann so reich und groß dargestellt werden, daß sie uns, gleichsam als ein künstlerisch-gebildetes historisches Dokument ihrer Zeit befriedigt. So ist es mit den Homerischen Göttern, mit Dante's Hölle schon nach ihrem Grundgedanken. Wir glauben nicht, daß jener Zeus noch herrsche, aber wir erheben uns an der Majestät, die die Griechen (aus sich nahmen und) in ihm darstellten. Der Dichter legte das höchste Menschliche seinen Göttern bei; seine Begeisterung ergreift auch uns und zieht uns für den Augenblick wieder zu den Altären zurück, die wir lange schon verlassen hatten. Ja, gelingt dem Dichter auch dies nicht, so muß uns doch, was er als göttlich hinzustellen suchte, als ein hohes Menschliche erfüllen. Auf ähnliche Weise gewährt uns das jüngste Gericht von Michel Angelo Buonarotti und das in Danzig (wahrscheinlich von Eick) Befriedigung. Allein dem Dichter des Weltgerichtes ist auch dies nicht gelungen. Er hat an sein eignes Werk nicht geglaubt, er selbst ist von dem Gedanken desselben nicht lebendig durchdrungen gewesen; darum ist sein Gedicht ein todte Geburt und hat den Komponisten niedergedrückt, statt ihn zu begeistern.

Wir wären über den Grundgedanken und das Grundgebrechen des Werkes nicht so ausführlich geworden, wenn wir nicht in ihm den Keim alles dessen erblickten, was wir in Gedicht und Komposition als ungenügend ansehen müssen. Unsere weitere Beurtheilung des Werkes ist hierauf gebaut. Wir brechen aber, ehe wir näher eingehen, mit dem Wunsche ab, daß diejenigen Leser, welche unserm Gange zu folgen geneigt sind, das Gedicht zuvor noch einmal überlesen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Natur und (—) Liebe, Kantate zur Feier des Augustus-Tages in Pillnitz. Dichtung von Friedrich Kind. In Musik gesetzt für 2 Soprane, 2 Tenöre und 2 Bässe, mit Begleitung des Pianoforte, von Karl Maria von Weber. Partitur und Stimmen. 61. Werk. Pr. 2 Th. 10 Gr. Berlin in der Adolph Martin Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Wie oft geschieht es, daß man von dem Entschluß oder Auftrage, die Feier eines Tages künstlerisch zu unterstützen, zu spät überrascht wird! Die freudige Theilnahme am Feste, der Entschluß selbst, es zu verschönern, regen an, manches innige Gefühl erwacht, manches artige Bild schwebt unserm innern Auge vorüber; aber die Massen haben sich noch nicht zu einem Ganzen, unter eine umfassende Idee geeinigt — und schon gebietet uns die unerbittliche Zeit, zu enden.

Dies könnte wohl Kinds und Webers Schicksal bei dem vorliegenden Werke gewesen sein. Dem Dichter wird dies keine Sorge machen; ein so kleines Gedicht wird leicht übersehen. Aber wie breit legt sich dasselbe Werk, musikalisch bearbeitet, hin! Man kann in der That nicht unbemerkt lassen, dafs Kompositionen schon durch den Raum, den sie niedergeschrieben einnehmen, gleichsam anspruchvoller auftreten, als Gedichte von gleicher (geistiger) Gröfse. So mag man denn gestatten, dafs ich von dem Kind'schen Gedichte nichts erwähne, als dafs es dem Komponisten nur einige günstige Einzelheiten, kein Ganzes bot.
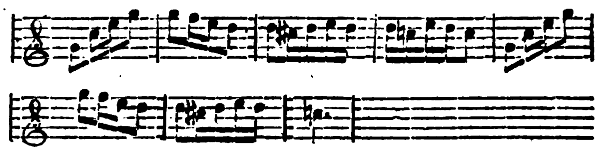
Der Komponist hat auch keines daraus geschaffen. Die einzelnen Sätze der Kantate: Einleitungschor — Recitativ — Duettino — Recitativ — Chor — Recitativ — Terzett mit Chor — Recitativ und Arioso — Einleitungsatz als Schlufschor, hängen nur formell an einander, ohne geistig in einander über- und zu einem geistigen Resultate, zu einer, das Ganze umfassenden Idee zu führen. Es liegen Blumen vor uns, zum Theil sehr schöne, aus denen ein Kranz gewunden werden sollte. Aber ist es auch geschehen? — Indefs fodert die Gerechtigkeit gegen den Komponisten, der so manches herrliche Ganze uns geschenkt hat (ich gedenke seiner drei grofsen Sonaten, die hoffentlich keinem Klavierspieler unbekannt sind) die Gerechtigkeit fodert von uns das Geständnifs, dafs wir nicht die Möglichkeit sehen, wie ein so wenig musikalisches Gedicht in der Komposition zu einem musikalischen Ganzen gedeihen konnte. Schuld des Dichters ist es auch vorzüglich, wenn man bei dem Werke gar nicht an den König zu denken vermag. Auch der häuslichste König bleibt doch immer König und es ist ein bedenklicher Fall, wenn eine Kantate zu seiner Feier dies vergessen macht.

Im Einzelnen hat uns manche gefühlte Stelle erfreut, durch die der unmusikalische Text der Recitative interessant geworden ist. Bei dem Ausrufe des Königs: „o grüne, mein Sachsenland!" wird jedem Sachsen das Herz aufgehen. Reizend wird jeder, werden besonders junge Sängerinnen, die das Liebliche dem Schönen vorziehen, das Duettino finden. Mein Liebling ist das Terzett:

> Lafst ihr Nachtigallen
> Aus der Zweige Hallen
> Eure schönsten Lieder schallen
> Uns'rer Königin früh und spät. u. s. w.

Hier ist wahre musikalische Poesie; hier erkennt jeder, dafs der Komponist den schmelzenden Grufs der Nachtigall hörte und freudig bewegt einstimmte. Mit süfser Feierlichkeit bringt die Jugend (drei Solostimmen) der Königin ihre Huldigung dar und die Bässe mit vollem Chor bekräftigen — mögen sie sich bei keiner Aufführung dabei übernehmen. Möge auch jeder erste Sopran, dem dieses Terzett anvertraut wird, das wollüstig-sehnsüchtige Ziehen der Nachtigall ablauschen.

Leicht genug hat es sich der Komponist an andern Stellen gemacht. Dies müssen wir gleich vom ersten Chore sagen, der — Dank sei es dem so gleichgültigen, leeren Texte — ein ungünstiges Vorurtheil gegen das Ganze erwecken könnte. Dafs einem Könige die „Hymne des feurigsten Dankes" in dieser Walzermelodie



gesungen werden soll und dafs sie sich, sogar ohne Zwischensatz, zweimal auf der Tonika (Sopran und Tenor) dann zweimal auf der Dominante (Alt und Bafs) und zum Schlufse noch zweimal auf der Tonika (Sopran und Tenor) wiederholt, ist eben bei dem reichen und gewandten Meister nicht zu loben. Indefs, er hat zu entschädigen und die Schwächen zu verdecken gewufst. Von sechs, bisweilen sehr interessant verschlungenen Stimmen (S. 20.) zweckmäfsig vorgetragen, besticht der Chor durch Fülle der Akkorde und gewinnt in der That zu dem Texte „rauschet ihr Quellen" eine malerische Bedeutung.

Freundlichen geselligen Vereinen, in der Anwendung auf ein stilles Familienfest wird diese Kantate am willkommensten sein. Die Ausführung für Gesang und das begleitende

Pianoforte ist sehr leicht und bequem; die leichte Freude des Augenblicks wird auch obige Bedenken vergessen machen. Von Herklots ist ein, diese Anwendung der Komposition begünstigender Text: Freundschaft und Liebe, zweckmäfsig untergelegt, der dem Kind'schen nichts nachgiebt.

Der Stich ist geschmackvoll und meist korrekt; der Preis für Partitur und Stimmen (diese sind, zweckmäfsig eingerichtet, besonders mit gestochen) ist angemessen.

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 16. März.

Nach langer Unpäfslichkeit trat Madame Seidler heute wieder in der schönen Müllerin von Paesillo auf. Ein offenbar nur ihretwegen versammeltes, überfülltes Haus jubelte ihr mit endlosem Beifall entgegen, begleitete ihre Scenen mit rauschendem Applaudissement, rief sie einstimmig hervor und schien sich bei den anhaltendsten Beifallbezeigungen kaum zu genügen. Dies ist der Preis der Liebenswürdigkeit.

Die Rolle der schönen Müllerin ist nicht geeignet, grofse Verdienste der Sängerin darzuthun. Sie ist auf eine reizende Persönlichkeit der Darstellenden berechnet, wogegen sie weder ein besonderes Charakterstudium, noch einen hohen Anfwand von Fertigkeit oder Kraft der Stimme erfodert. In keiner dieser Beziehungen ist sie mit einer gröfsern Partie in Mozarts oder Spontini's Opern, mit einer Myrha und Elvira im Opferfeste von Winter und andern zu vergleichen. Allein die reizende Erscheinnng der Madame Seidler, ihre ewig reine, klare, ebenmäfsig bewegte Stimme, die Sicherheit und Ruhe, mit welcher jede noch so schwierige Passage (z. B. chromatische Gänge) hervortritt — alles dies zusammengenommen kann des wohlthuendsten Eindruckes stets gewifs sein. Ich, der ich erst seit vier Monaten in Berlin bin, möchte wohl einmal eine wichtigere Rolle von Madame Seidler dargestellt sehen, um zu beobachten, wie weit es ihr möglich sei, aus sich heraus zu treten und einen andern Charakter darzustellen — sich als Künstlerin, im edleren Sinne des Wortes zu bewähren. Die geeigneteste Rolle wäre vielleicht Iphigenia in Aulis.*) Bei dem Publikum wird übrigens mein Wunsch wenig Zustimmung finden, ja ich halte dafür, dafs Madame Seidler seiner Gunst nicht sicherer sein kann, als wenn sie stets als sie selbst erscheint. Wie wenige in dem grofsen Opernhause mögen Sinn und Willen haben, auf eine tiefere Charakterdurchführung einzugehen! Man will Unterhaltung, leichte angenehme Anregung; und dieser Wunsch kann gar nicht glücklicher erfüllt werden, als durch Madame Seidler, bei der alles, alles im reizendsten Gleichgewichte steht, gleichmäfsig entfernt von irgend einem Mangel und von den für die Wünsche und Kräfte des grofsen Publikums zu tief ergreifenden Leistungen in höhern Sphären dramatischer Kunst.

Soll ich nach einmaligem Hören über Madame Seidler und die Gesinnungen des Publikums für sie**) urtheilen, so würde ich sie nicht unter die gröfsten Sängerinnen, die ich gehört, ganz gewifs aber unter die wohlthuendsten Erscheinungen zählen, die mir je auf der Bühne entgegengetreten sind.

K—n.

Berlin, den 17. März.

Konzert des Königl. Sächsischen Hofsängers Philipp Sassaroli; eine Beobachtung über Kastratengesang von A. B. Marx.

Dafs der Konzertgeber den Eintrittpreis verdoppelt, die versprochene Zeit aber halbirt hat, will ich eben so wenig, als die Wahl der Kirchenkompositionen rügen, unter denen mir (abgesehen von der Introduktion zu Händels Messias) die Ouvertüre zu der Oper Iphigenia in Aulis von Gluck den religiö-

---

*) Ist schon durch Fräulein Johanna Eunicke besetzt. A. d. R.

**) — nicht ganz deutlich. A. d. R.



sesten Sinn zu haben schien. Ich darf über alles dies schweigen, da der gröfste Theil der Hörer, wo nicht alle, das Konzert nur besucht haben, um nach langer Zeit wieder einen Kastraten und zwar den so gerühmten Sassaroli zu hören.

Ich selbst hatte zuvor noch keinen Kastraten gehört. Die tausendmal wiederholten Lobpreisungen des Kastratengesanges konnten mich in meiner Ueberzeugung, dafs eine Verstümmelung der Natur nie als schön empfunden werden könne, nicht irren; mir war namentlich der verderbliche Einflufs jener Verstümmlung auf den ganzen Menschen bekannt und ich erwartete gar nicht von Kastraten einen charaktervollen, begeisterten Vortrag. Um so mehr, vermuthete ich, müsse für Klang, Ausdehnung und Kraft der Stimme erlangt und dadurch der Beifall der Hörer gewonnen worden sein; eine Erklärung, die stets bei der Mehrzahl der Hörer und vorzüglich in Italien, wo Wohllaut und Wohlklang*) die vornehmste Berücksichtigung finden, gerechtfertigt erscheinen wird.

Wenn ich ferner die Kompositionen betrachtete, in denen vorzüglich Kastraten mitgewirkt hatten (die eines Palästrina, Bai, Allegri, zum Theil sogar noch des Antonio Lotti**) ja, durch die vielleicht zuerst diese besondere Art von Stimmen wünschenswerth geworden waren, so schien mir die Wichtigkeit jener Stimmen einleuchtender, als blos aus dem Umstande, dafs in katholischen Kirchen Frauen nicht zugelassen werden sollten; eine Schranke die von Päbsten wohl hätte beseitigt werden können. Jene Kompositionen haben nämlich durchaus nicht den Ausdruck des Gemüth- und Charakterzustandes zum Gegenstande, sondern dienen gleichsam nur als Mittel, heilige Gebete in einer höhern gleichsam übermenschlichen Sprache auszusprechen; sie strömen wie Verkündigung zu dem Volke nieder, während unser Choral sich als die Stimme der andächtigen Gemeine erhebt und selbst unsere Kirchenmusiken nach ihrem vorherrschenden Charakter***) nur die Stimmung des Volkes aussprechen. Es schien mir natürlich, dafs für jene gleichsam überirrdischen Gesänge Stimmen gesucht worden, die des Charakteristischen des männlichen und weiblichen Geschlechts ledig, mit höherem Wohlklang und gröfserer Kraft ausgerüstet wären, um schon dadurch etwas als aussermenschlich Gedachtes zu bezeichnen.

So viel oder so wenig an dieser Ansicht sein möge, so gilt sie doch mit der auf die Kastratenstimme gelenkten Aufmerksamkeit Berlins genug, um Betrachtungen über den Charakter und die Brauchbarkeit dieser Stimmen zu veranlassen. Ich wünsche sehr, dafs meine nachfolgenden von erfahrenern Männern ergänzt und nöthigenfalls berichtigt werden mögen.*) —

Durch die Kastration im Knabenalter wird das Stimmorgan in seinem dermaligen Zustande zurückgehalten; es erlangt nicht die Gröfse, gewifs auch nicht die Muskelkraft, die ihm im männlichen Alter zu Theil wird.

Allein die Brust mit den Athemwerkzeugen bildet sich zu ihrem gewöhnlichen Umfange und ungefähr zur gewöhnlichen Kraft aus.

Bei der Stimme des Kastraten wirkt also die Brust — die Athemkraft des Mannes auf das Stimmorgan eines Knaben. Dies mufs, man hätte es voraussehen können, zu Mifsständen führen. Sie haben sich auch selbst ununterrichteten, aber unbefangenen und achtsamen Zuhörern gezeigt. Ich habe in der Stimme des Herrn Sassaroli drei von einander deutlich unterscheidbare Klangarten wahrgenommen. In ihnen und einer vierten, nachher zu erwähnenden Modifikation der Stimme glaube ich die Spuren des oben berührten Mifsverhältnisses wieder zu finden.

Erstens unterschied ich Töne, die nach der Helligkeit des Klanges reine Knabenstimme waren. In dieses Klangregister gehör-

*) Zeitung No. 3. S. 17.
**) Beilage zur Zeitung No. 11.
***) M. S. Händel, Graun, Schulz, Reichhardt u. a.

*) Mit der gröfsten Bereitwilligkeit und mit Zusicherung jeder Art von Erkenntlichkeit werden von der Red. bei diesem, wie bei jedem andern Gegenstande Berichtigungen, Widerlegungen u. s. w. die für den Gegenstand, den sie betreffen, von Interesse sind, aufgenommen und möglichst schnell mitgetheilt werden.

Marx.

ten fast alle schnellern Figuren, besonders Volaten und andere leicht hingeworfene Verzierungen, die ohne bedeutenden Aufwand an Athem, mithin ohne heftigere Einwirkung der Brust blos durch die Bewegung des Stimmorgans hervorgebracht werden. Die Natur des letztern schien hier ganz frei hervortreten zu können, da die Brust ihre überwiegende Kraft nicht anwendete. Jenes Klangregister war das schönste, ja nach meinem Gefühle das einzige wohlthuende bei Herrn Sassaroli. Doch habe ich es bei Knaben schon weit schöner gefunden.

Bei einzelnen kräftig gesungenen Tönen zeigte sich zweitens die ganze Eigenthümlichkeit einer in das Falsett übertretenden Männerstimme. Im gewöhnlichen Zustande des Menschen wird das Falsett dadurch hervorgebracht, daſs sich der hintere Theil der Stimmritze ganz schlieſst und nur ein kleiner vorderer offen bleibt, durch den eine gleiche Masse Luft einen verengten Ausgang findet. *) Der Sänger fühlt nicht nur deutlich die gewaltsamere Zuziehung der Stimmritze im Kehlkopfe, sondern kann auch (besonders bei Tönen, die er sowol mit Brust- als Falsettstimme anzugeben vermag) leicht wahrnehmen, daſs eine verhältniſsmäſsig gröſsere Menge und ein stärkerer Andrang der Luft bei den Falsetttönen angewendet wird; wie man sie denn auch, bei der heftigern Einwirkung des Athems, weniger in seiner Gewalt hat und nicht so leise hervorbringen kann, als Brusttöne.

Was bei der Falsettstimme willkührlich geschieht, scheint bei den stärkern Tönen des Kastraten durch die gestörte Verhältniſsmäſsigkeit der Stimm- und Athemwerkzeuge nothwendig bedingt zu sein. Wenden letztere nämlich ihre Kraft an, so findet die hervordringende Luftmasse eine verhältniſsmäſsig zu kleine Stimmritze. Daher dasselbe gewaltsame Durchpressen, daher der pfeifende, gellende Klang dieser Töne, ganz wie bei den Falsetttönen. — Doch muſs man annehmen, daſs das Miſsverhältniſs des Athems zu dem Stimmorgane bei diesen Tönen nicht so erheblich war, daſs es die Funktionen des letztern hätte stören können.

Diesen Erfolg bemerkte ich aber drittens bei jeder übermäſsigen Anstrengung der Stimme, bei jedem sehr lang und anschwellend gesungenen Tone. Hier war sehr genau ein Uebergang des falsettähnlichen Klanges in einen schwirrenden, oft fast schrillenden bemerklich, gleich dem Klange einer zu stark geriebenen Glasglocke. Aehnlichen Klang habe ich bei Sängerinnen, wenn sie in hohen gehaltenen Tönen ihre Stimme bedeutend überboten, wahrgenommen, obwohl nie in demselben Grade. Analog sind vielleicht die überblasenen Töne auf Flöten und andern Blasinstrumenten; wie ich denn auch bei jenen Tönen stets ein, wiewohl geringes Heraufschweben bemerkt zu haben glaube. Der Grund liegt wahrscheinlich in der übertriebenen und dadurch in ihrer Gleichmäſsigkeit gestörten elastischen Bewegung der Klangwerkzeuge, die bei einem noch höhern Grade der Einwirkung Zerstörung des Werkzeuges bewirken kann — man denke an zerspielte Harmonikaglocken und zerschriene Gläser.

Selbst ein ähnlicher Erfolg fehlte nicht, sobald Herrn Sassaroli's Töne auch noch diesen Grad der Stärke und Anstrengung überschritten. Da uns gemeiniglich der Instinkt warnt, eine Anstrengung bis zur Zerstörung des Organismus zu treiben, auch wohl eine solche Anstrengung der so kleinen Muskeln im Kehlkopfe nicht möglich ist, so trat an die Stelle der Zerstörung eine sehr schnell zunehmende Erschlaffung. Augenscheinlich vermochte das Stimmorgan die dauernde und übermäſsige Einwirkung des Athems nicht zu ertragen, vermochten die Muskeln besonders bei höhern Tönen nicht, die Stimmritze anhaltend und eng geschlossen zu halten. Daher das selbst Musikunkundigen so höchst auffallend gewordene Sinken der Stimme, so weit über die gewöhnliche Gränze dieses Fehlers, daſs ich bei dem ersten Falle (das zweigestrichene Fis sank fast bis zum zweigestrichenen E) einen Fehler in der Modulation zu hören, oder selbst in ihr zu

*) C. Fr. Sal. Liskovius Diss. sist. theoriam vocis, auch deutsch für Sänger und Gesanglehrer. Leipzig 1814 — Grundriſs der Physiologie vom Prof. K. A. Rudolphi. Berlin 1823. (Band 2. Seite 378. Anm. 3.)

irren glaubte. Später sank das zweigestrichene G fast unter das zweigestrichene F herab. Einen analogen Fall habe ich vor einiger Zeit an einer Schülerin beobachtet, die bei vollkommen richtigem Gehör und reiner Intonation in Folge einer Krankheit der inneren Halsdrüsen die Kraft und Fähigkeit verlor, einen Ton rein und fest zu halten, bis jenes Uebel und die Schwäche der erkrankt gewesenen Theile gehoben war.

Dafs alle diese Wahrnehmungen sich blos bei Herrn Sassaroli und blos in seinem jetzigen vorgerückten Alter gerechtfertigt finden sollten, bezweifle ich sehr. In dem ersten Klangregister (der Knabenstimme) habe ich nicht die geringste Spur der Trockenheit bemerkt, die die Stimme in spätern Jahren wohl bekommt. Das zweite Klangregister zeigte volle männliche Kraft der Brust. Die Eigenschaft des dritten endlich scheint mir aus dem Zustande des Stimmorgans bei vorgerücktem Alter nicht, sondern vollkommen nach Obigem erklärt; und wenn ich auch glauben will, dafs in den kräftigern Jugend-Jahren das Stimmorgan mehr Widerstands-Kraft, gröfsere Fähigkeit, den Ton festzuhalten, haben mag, so kann doch auch dies nicht von Erheblichkeit sein, da in jener Zeit auch die Athem-Werkzeuge über eine gröfsere Kraft gebieten und ein etwas mehr oder weniger in der Hauptsache nichts ändert.

Hiernach darf ich aber behaupten, dafs die Kastration nicht einmal den Zweck erfüllt, eine nach gesundem Urtheile schön zu nennende Stimme hervorzubringen. Einzelne schöne Töne und Tonreihen müssen sich begreiflicher Weise in den meisten Kastratenstimmen finden, denn man wählt nur solche Knaben zu Opfern, bei denen sich eine schöne Stimmanlage zeigt. Allein diese Töne würden den Knaben voraussetzlich auch ohne Kastration geblieben, obwohl natürlich in schöne Tenor- oder Bafsstimme übergegangen sein. Zwar erhält sich nicht jede schöne Knabenstimme namentlich über die Mutatioszeit hinaus. Allein auch die Kastration sichert nicht vor Mifslingen der Stimmbildung und Verlust der Stimme; davon zeugen so viele verunglückte Kastraten.

Ungeachtet jener schönen Töne aber kann ich unmöglich eine Stimme schön nennen, der es an der Einheit des Klanges, mithin des Charakters ganz gebricht. Die geringste Knabenstimme, die unbedeutendste Frauenstimme legen wenigstens den Charakter ihres Alters und Geschlechts einheitsvoll dar. Wo dies nicht ist, z. B. in den Stimmen der viragines (Mannweiber) da empfinden wir ein ähnliches Mifsbehagen wie bei dem Gemisch von Knaben, Mann und — Instrument in der Kehle des Kastraten. Hätte daher auch ein Kastrat Sinn u. Begeisterung für charaktervolle Durchführung einer Rolle, so würde ihm doch das Mittel dazu, eine charaktereinige, sich selbst getreue Stimme fehlen.

Ja, wenn innere Einheit, Harmonie mit und in sich selbst die unerläfslichen Bedingungen sind, ohne welche wir uns keine würdige und schöne Existenz denken können, wenn wir unmöglich ein Uebermenschliches anders, als ein erhöhtes Menschliche uns vorzustellen vermögen, da der Mensch in der ihm bekannten Wesenreihe den höchsten Platz einnimmt: so können Kastraten auch für den Vortrag jener Kompositionen, auf die ich im Eingange hindeutete und in denen ich hypothetisch ihre günstigste Sphäre gesucht hatte, nicht genügen. Denn durch die Kastration wird nicht ein höherer, sondern ein zerstörter, also erniedrigter menschlicher Zustand hervorgebracht; die meisten unbefangenen Leser werden gewifs nicht wenige Frauen- und Knaben-Stimmen gehört haben, denen sie den Vorzug vor der Kastraten-Stimme einräumen. Auch hier also befestigt sich die Ueberzeugung, dafs man nicht von der Natur abweichen, nicht sie unterdrücken darf, wenn man nicht zugleich auf Schönheit und alles Edlere verzichten will.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31. März — Nro. 13. — 1824.

I.
Freie Aufsätze.

Bemerkungen über die Stimme, aus dem physiologischen Werke des berühmten Scarpa aus Mayland genommen, nebst Andeutungen zur vortheilhaften Anwendung von Antonio Benelli, Professor der Singschule Sr. M. des Königs v. Preufsen, und pensionirtem Kammersänger Sr. M. des Königs von Sachsen.

(Fortsetzung.)

Von der Deklamation und Körperbewegung.

Bei dieser Art zu sprechen, kann das Stimm-Organ wie im Ruhestande angesehen werden, indem es nur mit dem Klange, der die gewöhnliche Sprache, mit dem gehörigen Verhältnifs der Spannung der Stimmbänder und der Stimmritze übereinstimmend, begleitet, ohne einen sehr hörbaren Uebergang der höhern zur tiefern Stimme und umgekehrt. Dieser Uebergang findet in derjenigen Deklamation statt, die man sehr gut definiren würde, wenn man sie Gesang-Sprache nennte. Will der Deklamator auf diese Art die Worte aussprechen um die Gefühle seines Herzens mit aller möglichen Lebhaftigkeit auszudrücken, so mufs er entweder tiefe und dröhnende, oder klagende und erstickte Töne hören lassen, damit der Klang dem Ausdruck entspricht.

Es ist leicht zu begreifen, weshalb eine anhaltende Deklamation ermüdender ist, als die gewöhnliche Sprache. Ueberdem vereinigt sich mit der Deklamation die Geberden-Sprache, oder der Gestus (die Geberde). Und dieser natürlichen Sprache bedienen wir uns auch, wenn ein jäher Eindruck unsern Geist auf gewisse Weise zu einer neuen Handlung bestimmt. Wir bewegen gleichsam unwillkührlich die Glieder dergestalt, dafs wir mit der Geberde das ausdrücken, was in uns selbst vorgeht und gelangen sogar dahin, den Vorsatz anzuzeigen, den wir, nach jenem empfangenen Eindrucke, gefafst haben. Der Blick, die schmerzvolle Geberde eines Menschen spricht mehr zu unserm Herzen, als es die Lippe des Unglücklichen vermöchte, wenn er auch ausführlich seine Geschichte und die fürchterlichen Unglücksfälle die ihn verfolgen, auseinander setzte.

Vom musikalischen Gesange.

Der Mensch mufs später die schon artikulirten Töne und in Worten ausgesprochenen Töne gewissen Regeln der Modulation unterwerfen, und sich auf diese Weise an eine Sprache gewöhnen, welche allein das Werk der Uebung und Nachahmung ist, ich meine hier, den musikalischen Gesang, oder die Reihe von Tönen, (welche auf einander folgen von den hohen zu tiefen, und so umgekehrt gehen. Zu dieser Ausübung wird der Kehlkopf durch seine Muskeln auf allen Seiten gespannt, welche mit grofser Anstrengung im Gleichgewichte der Bewegung mit ihren Antagonisten stehen, und deshalb wird sie, des starken und häufigen Einathmens und allmähligen Ausathmens wegen, anhaltend, sehr mühsam.

Vom Engastrimismus (Bauchredekunst).

Einige Menschen erlangen die Fähigkeit, ohne sichtbare Bewegung der Zunge, der Kehle und der Lippen, Worte auszusprechen, und holen sie fast aus dem Grunde des Bauches, man nennt sie Bauchredner, oder Engastrimanten. Genau betrachtet ist der Engastrimismus nichts weiter, als ein tiefes Einathmen,

dem ein künstlich vom Engastrimanten hervorgebrachtes, bald langsameres, bald schnelleres Ausathmen folgt, welches ihm die Fähigkeit giebt, viel Stimmen, als ob mehrere Personen im Gespräch begriffen und selbst in einiger Entfernung von einander wären, nachzuahmen.

Es ist ein sehr interessantes Problem, wie der Mensch sich über die Thiere erheben konnte, indem er sprechen lernte, da doch keines von diesen dahin gelangte. Man bemerkt, dafs keins von den Thieren die Lippen zum Sprechen so günstig geformt hat, als der Mensch, bei welchem sie von gleicher Fläche sind, und jede Gestalt annehmen können, ohne in ihren Bewegungen durch die knochigen Theile der Kinnlade gehindert zu werden. Bei den vierfüfsigen Thieren sind die Lippen dergestalt an den Rändern der Kinnladen befestigt, dafs sie nicht alle Bewegungen ausführen können. Man füge hinzu, dafs der Mensch eine Reihenfolge von Muskeln hat, die zu den leichten und abwechselnden Bewegungen der Lippen geeignet sind, welche man bei den Thieren nicht findet. Trotz dem müfste eigentlich dies Problem mehr methaphysisch als anatomisch gelöst werden, da die mehr oder weniger ausgedehnte Sphäre, wie auch die Beschränktheit der Begriffe, die Lebensweise, die Bedürfnisse, die Leichtigkeit oder Schwierigkeit diese zu befriedigen, und ähnliche andere Ursachen auf den genannten Gegenstand einwirken. Der Mensch besitzt einen ausgedehntern Antheil am Reiche der Intelligenz, als die Thiere, daher hat er mehr Gedanken, und ein gröfseres Bedürfnifs sie auszudrücken. Büffon sagt: wir sprechen weil wir denken, nicht weil wir die Sprachwerkzeuge haben; und ich füge hinzu: da müfsten auch die Thiere sprechen, weil sie denken; aber da die Sphäre ihrer Gedanken begränzt ist, so reicht für sie die Sprache, welche die Natur giebt, aus, was bei uns nicht der Fall sein kann.

Es sei mir erlaubt noch hinzuzufügen: dafs nach meiner Meinung der eigentliche Charakter der Gesanges-Stimme der ist, gute und angenehme Töne zu bilden, wo man den Einklang nehmen oder hören kann, und so von einem zum andern in harmonischen und durch Mensur bestimmten Intervallen fortzuschreiten, statt dafs in der sprechenden Stimme, die Töne nicht genugsam getragen werden, oder so zu sagen verbunden sind, um sie zu würdigen, und die Intervalle, die sie trennen nicht harmonisch, noch in ihren Verhältnifsen einfach genug sind.

Weit entfernt den Bemerkungen, welche Dodart über den Unterschied der Sprach- von der Gesangs-Stimme gemacht hat, zu widersprechen, bestätige ich sie vielmehr; die Ursache davon ist, dafs, wie es Sprachen giebt, welche mehr oder weniger harmonisch, deren Accente mehr oder weniger musikalisch sind, so bemerkt man auch noch im Sprechen, dafs die Stimmen der Sprache und des Gesanges in gleichem Verhältnifse sich nähern und entfernen. Wie nun die italienische Sprache musikalischer ist, als die französische, so entfremdet sich das Wort weniger vom Gesange und es ist leichter den Menschen im Gesange zu erkennen, den man hat sprechen hören. In einer ganz harmonischen Sprache, wie die griechische im Anfange war, würde kein Unterschied zwischen der Sprach-Stimme und der des Gesanges sein und dieselbe Stimme würde in der Sprache wie im Gesange gleichlautend sein, wie es vielleicht bei den Chinesen noch heute der Fall ist? (Dictionnaire de musique par J. J. Rousseau) Ist vielleicht über die verschiedenen Gattungen der Stimme zu viel gesagt worden? Ich komme auf die Gesanges-Stimme zurück und werde mich in dem, was mir noch zu sagen übrig bleibt, darauf beschränken.

(Der Schlufs folgt.)

II.

Recensionen.

Drei Balladen von Göthe, Herder, Uhland, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von K. Loewe. Op. I. 1te Sammlung. Berlin bei Adolph Martin Schlesinger. Preis 20 Gr.

Seit jener Zeit, wo der Barde zu den Klängen seiner Harfe die Thaten der Vorfahren und der mächtigen Zeitgenossen sang, hat sich für die

Ballade die Voraussetzung erhalten, sie könne und müsse nach ihrer eigentlichen Bestimmung gesungen werden. So sehr in der Folge der Zeiten diese Dichtungsweise ihre Gestalt verändert hat, so sehr der ursprüngliche Kern mit neuen Zuwüchsen durchzogen — auch wohl durchwässert wurde; so ermüdete man doch nicht in den Versuchen, die Balladen musikalisch vorzutragen. Man kann diese Versuche in zwei Klassen theilen.

Die Mehrzahl der Balladenkomponisten, besonders der ältern, begnügte sich, alle Verse der Ballade nach Einer Melodie zu singen. Diese dem Liede ursprünglich angehörige Kompositionsweise mulste für den reichern und meist mannigfaltigern Inhalt der Ballade noch ungenügender sein, als in den meisten Fällen für das Lied. Wie wenig ist für den Ausdruck der Ballade gethan, wenn man bei der allgemeinen durch sie angeregten Empfindung stehen bleibt! Die gelungenste Komposition, welche Ref. aus dieser Sphäre angeben kann, ist die des Erl-Königs von Reichardt. Das Schauerliche und die unheimliche Eile, welche in diesem Gedichte weben, ist von Reichardt vortrefflich ausgedrückt. Andere Komponisten gelangten nicht einmal zur Auffassung des Grundgedankens der komponirten Gedichte und begnügten sich, den Ton zu halten, den man sich wohl bei dem alterthümlichen Vortrage eines Barden zu denken pflegt. Hierhin rechnet Ref. die in mancher andern Beziehung interessanten Kompositionen Zelters vom Götheschen Geistesgruſs und König in Thule.

Das Unbefriedigende dieser Kompositionsweise wurde von Zumsteeg und Andern erkannt und führte dahin, die Balladen durchzukomponiren — jede Situation mit einer möglichst angemessenen Musik zu begleiten. Selbst Reichardt in seinem obenerwähnten Erlkönig, wenn er auch nicht wagte, die Hauptmelodie zu verlassen, legt doch das, was Erlkönig selbst spricht, in eine schauerlich eintönige zweite Stimme. Am freisten und glücklichsten waltete Zumsteeg in dieser Kompositionsweise. In Recitativ, Arioso, Lied, Marsch, wie es am angemessensten scheint, gestaltet sich das musikalische Element zum Vortrage der Einzelnheiten des Gedichtes. Doch scheint Zumsteeg bei dieser Vertiefung in die Einzelheiten nicht den lebendigen Sinn für die Einheit des Ganzen bewährt zu haben. Die einzelnen Sätze seiner Balladen reihen sich an einander, ohne einen einheitsvollen sich steigernden Eindruck herbeizuführen; so geschieht es, daſs, besonders bei den gröſsern Kompositionen, die spätern Theile oft den Eindruck der frühern schwächen. Schon die Wahl der Gedichte könnte als Beweis angeführt werden. Eine Masse unmusikalischer, oft unpoetischer Momente, eine, aus einem miſsverstandenen Streben nach Volksthümlichkeit hervorgegangene Niedrigkeit der Empfindungs- und Denkweise, eine, günstiger musikalischer Behandlung durchaus widerstrebende Breite — wie sie sich in Bürgers Gedichten nur zu oft findet, hinderten Zumsteeg nicht, die Kompositionen derselben zu unternehmen. Doch dürfen wir nicht übersehen, daſs in seiner Periode die ältesten Balladen noch nicht wieder so bekannt worden waren, als sie es in der jüngsten Zeit sind.

Jene scheinen es zu sein, welche den bisher, aber gewiſs nicht lange mehr unbekannten Komponisten der vorliegenden drei Balladen, zur Schöpfung einer neuen Kompositionsweise angeregt haben. Wir werden sie am deutlichsten bezeichnen können, wenn wir zuvor die Eigenthümlichkeit der alten Balladen näher betrachtet haben. Nicht ein müſsiger Dichter hat sie ersonnen und aus dem freien Farbenspiele seiner Phantasie gewebt. Ihr Gegenstand waren die Thaten der Vorfahren, oft auch der zuhörenden Zeitgenossen; das innere Bedürfniſs sich jener Thaten, sich der wichtigsten nationellen Vorgänge zu geistiger Erhebung lebhafter zu erinnern, regte die Sänger an, dasjenige im Liede auszusprechen, was — in Jedermanns Gedächtnisse und Herzen schon lebte. Umständliche Erzählung, ausführliche Schilderung der Personen, Gegenden, Verhältnisse, welche Jedermann kannte, waren als unnöthig ausgeschlossen, nur die Hauptmomente wurden berührt, der Charakter und Gemüthszustand der Handelnden nur in seinen Resultaten meist im Dialog angedeutet.

Wie diese Gedichte vollkommen geeignet

sein mufsten, bei ihrem ersten Hören die Erinnerung an selbst Erlebtes oder in der Tradition Ererbtes lebendig anzufachen; so bedurfte es auch damals, wie stets in allen Volksgesängen, der Melodie nur als Träger der Worte. Der Gesang befriedigte, wenn er das Gedicht gleichsam in erhöhter Deklamation und in einer allgemein und angenehm anregenden Form erscheinen liefs. Noch jetzt machen diese Gedichte auf Leser, welche Ergänzungsvermögen haben, mächtigen Eindruck, indem sie zugleich die Hauptmomente in schlagender Kürze neben einander stellen und den Leser in eigene Geistesthätigkeit zur Ergänzung des Uebergangenen versetzen. Göthes Erlkönig ist ein vollkommen gelungener Versuch eines Neuern in dieser Dichtungsart, Edward eine der gewaltigsten Ueberlieferungen des Alterthums; das Uhlandsche Gedicht, an dichterischem Gehalt ungleich schwächer, schliefst sich, der Form nach, nicht unpassend an.

Weder die alten Gedichte, noch die Bildungen der neuern sind nur in einem ähnlichen Grade Eigenthum des Volkes in unserer Zeit, als jene Eigenthum unserer Vorfahren waren. Mit dem Zunehmen der Kultur — es kann nicht verkannt werden — hat das poetische Vermögen im Volke abgenommen. Selbst die Bande gleichen Vaterlandes und Stammes sind mehr und mehr erschlafft, je weniger die Einzelnen durch die Nothwendigkeit zu einander gehalten wurden. Alles hat sich vereinigt, um das Ergänzungsvermögen, worauf jene alten Gesänge berechnet sind, in der Mehrzahl der Hörer und Leser zu mindern. Daher könnten uns auch Melodien, wie sie ursprünglich jene Gedichte begleiten, nicht genügen; um so weniger, als musikalischer Vortrag dem Hörer weder Zeit noch — bei der gröfsern Allgemeinheit des Eindruckes — Raum verstattet, etwas zu ergänzen.

Wir sind jetzt auf den Punkt gelangt, die Eigenthümlichkeit der vorliegenden Kompositionen kurz anzugeben. Zwei Elemente treten in ihnen, jedes eigenthümlich charakterisirt, beide innig verschmolzen, dem Hörer entgegen. Das Gedicht, tief gefühlt und aufgefafst, bildet den Kern. Die Komposition ist nicht blofs der Träger des Gedichts, sondern füllt, was nach unserer obigen Ansicht von dem alten Sänger übergangen werden durfte. Beide Theile haben sich in dem Komponisten so innig zu einem Ganzen vereinigt, dafs wir den Vorgang, den der Dichter erzählt, die handelnden Personen, jede nach ihrer Eigenthümlichkeit, ja, dafs wir die charakteristische Umgebung gleichsam auf einem herrlichen Gemälde zusammengestellt mit Einem Blicke überschauen und von der Bedeutung des Ganzen erfüllt werden, ehe wir noch im Stande waren, an eine Einzelheit, z. B. blofs an das Gedicht, oder blofs an Empfindung, oder blofs an eine Malerei zu denken.

Am hellsten tritt die Eigenthümlichkeit des Komponisten im Erlkönig hervor. Das Flüstern der Blätter, das Sausen des Windes in den hohen Wipfeln, das seltsame Klingen, das einem im Mond-durchschimmerten Walde wohl Geisternähe zu verkünden scheint, bilden den malerischen Hintergrund zur Handlung. Die beklommene Stimme des geängsteten Knaben, der beruhigende Zuspruch des Vaters, die schaurige und doch so unwiderstehlich verlockende Einladung Erlkönigs stellen uns die drei Personen in den bestimmtesten, charakteristischen Umrissen vor, bis der Dialog endet und die Erzählung zum entsetzenden Ende forteilt.

Es würde zu weit führen, wenn Referent die einzelnen so gelungenen Züge in den drei Kompositionen aufzählen sollte. Nicht in Einzelnheiten, sondern in der tiefen Auffassung und in der wahren Darstellung des Ganzen ruht ihr Verdienst und wenn es dem Komponisten gelingt, gröfseren Schöpfungen dieselbe Tiefe und Ganzheit zu verleihen, so ist die musikalische Welt zu den höchsten Erwartungen von ihm berechtigt. Schon durch dieses Werk hat er sich den Ruhm erworben, eine Musikgattung zu einer Vollendung geführt zu haben, die aus den frühern Leistungen in ihr gar nicht zu ahnden war.

Die Neuheit der Auffassung hat den Komponisten nothwendig zu einer neuen Behandlung der Singstimme und des Pianoforte führen müssen — obwohl ihm Webers Kompositionsweise in seinen Gesängen und einige Beethovensche Kompositionen in gleicher Weise vorangeschrit-

ten und wahrscheinlich nicht ohne geistigen Einfluſs auf ihn geblieben sind; nicht, als dürfte bei durchaus eigenthümlichen Schöpfungen von einer Nachahmung die Rede sein, sondern wie auch der reinste und kräftigste Geist aus dem, was Vorgänger ihm zubringen, Nahrung zieht. Die Anfoderungen, welche an die technische Fertigkeit des Sängers und Spielers gemacht werden, sind nicht bedeutend; erheblicher die an den Stimmumfang. Erlkönig fodert eine Ausdehnung der Stimme vom tiefen A bis zum eingestrichenen G; Edward gar vom tiefen As bis zum eingestrichenen G. Der gewichtigste Anspruch gilt aber der Fähigkeit, Gedicht und Komposition ganz und mit jeder Einzelheit in sich aufzufassen. Wer von ihnen ganz durchdrungen ist, dem werden selbst bei einer mittelmäſsigen Stimmanlage, die Ausdruckmittel nicht fehlen; ja, er wird dann erkennen, daſs selbst die scheinbar übertriebenen (im Allgemeinen auch in der That nicht rathsamen) Ansprüche auf Stimmumfang nicht so schwierig zu erfüllen sind und daſs die Komposition darauf berechnet ist, in den tiefern Tönen schwächere Stimme zu finden und die höhern Töne mit einer gewissen Heftigkeit des Ausdruckes hervortreten zu lassen.

Möchten wir alle Sänger, welche diese Kompositionen vorzutragen unternehmen, bewegen können, jedem Anspruche, ihre Stimme, ihre Manier, wohl gar ihre Fertigkeit — kurz ihre Persönlichkeit geltend zu machen, zu entsagen und sich ganz unter den Einfluſs des Komponisten zu begeben. Möchten aber auch alle bedenken, daſs die Noten ewig nur todte Zeichen sind und daſs es des Sängers Sache ist, sie zu beleben, indem er durch Gefühl und Ueberlegung zu erfassen sucht, was der Komponist gewollt hat, und was er durch jene Zeichen nie vollkommen ausdrücken kann. Wir wollen diese Erinnerungen vorzugsweise auf Edward beziehn. Dieses Gedicht — eines der herrlichsten aus grauem Alterthume, ist vom Komponisten mit einer, bisher vielleicht noch nie erreichten Kraft gesungen worden. Die Mutter, welche es vermochte, den eigenen Sohn zum Vatermorde aufzuregen, die, von der Ahnung der vollbrachten Missethat von neugiervoller Angst getrieben, den Sohn immer dringender um die That befragt und doch bebt, die Wahrheit zu erfahren; der Sohn, der mit wahrhaft nordischer Kraft gegen die unsägliche Folter des Gewissens ankämpft, der noch durch Schweigen die Mutter zu schonen versucht, bis sie ihm gewaltsam das Geständniſs abdringt, bis sie ihn aus der dumpfen Resignation auf alles, was das Leben trägt und schmückt zum Mutterfluche hinreiſst — beide Gestalten stehen in der Riesengröſse vor uns, die der Dichter in die Umrisse ihrer Gestalt gelegt hat. Jeder Ton von der ängstlichen fast eintönigen Frage der Mutter, von dem in allen Nüancen der Angst des unterdrückten und immer heftiger hervorbrechenden Schmerzes hinter jeder Strophe wiederholten „O!" bis zu dem furchtbar erschütternden Ausrufe:

„Ich hab' geschlagen meinen Vater todt!"

ist unendlich tief gefühlt und wird sich dem Sänger, der den Komponisten aufzufassen vermag, immer mehr und mehr beseelen.

Wir wünschen sehr, daſs diesem ersten, bald ein zweites Balladenheft folgen möge. In dieser Voraussetzung begnügen wir uns, bei dieser Beurtheilung des ersten Werkes bei dem Allgemeinen stehen geblieben zu sein, und behalten uns vor, bei künftigen Gelegenheiten auf Einzelnes näher einzugehen.

Die Fortsetz. der Recension des Weltgerichts erfolgt, für diesmal durch einen Zufall aufgehalten, im nächsten Blatte.

III.

Korrespondenz.

Berlin.

(Verspätet.)

Nurmahal

als achte Karneval-Oper am 1sten März aufgeführt, seitdem am 12. und 22. März wiederholt —

und zwar stets bei überfülltem Hause.

Schwerlich kann eine Oper prächtiger und blendender ausgestattet werden, als Nurmahal, man müſste denn das Gold noch vergolden und

das Feuer illuminiren. Eine zauberische Landschaft, jetzt in magischer Mondbeleuchtung schlummernd, jetzt von Aurora's frischesten Rosen übergossen*), vergoldete Hallen mit silbern-funkelnden Wasserfällen, mit glühenden Blumenbäumen erfüllt, ein unaufhörlich wogendes Gewühl der herrlichsten, blendend, zum Theil malerisch-schön gekleideten Gestalten, berauschende Musik, der Taumel der Lust in unabgebrochenen Tänzen — das sind die Bilder, die nach der ersten Auffassung zurückbleiben. Aus diesem wahrhaft orientalischen Elemente taucht die Handlung, welche den Kern der Oper macht, hervor.

Zelia, von ihrem Bruder Bahar, dem Vertrauten des Sultans Dsehangir unterstützt, sucht sich bei Gelegenheit des Rosenfestes an seiner Gemahlin Nurmahal Stelle in dessen Gunst zu stehlen. Nurmahals Vater Atar, gegen Dsehangir, der ihm den Thron geraubt, in Verschwörung, fruchtlos trachtend, Nurmahal für seinen Plan zu gewinnen, wird bei ihr gesehen, giebt Anlafs, dafs sie von Bahar bei Dsehangir der Untreue angeklagt wird. Nurmahal, unterstützt von der Zauberin Namuna und Genien, gewinnt durch Gesang und das Spiel einer vom Genius des Quells Tsindara ihr verliehenen Laute den Sieg über Zelia's Künste. Atar's Mitverschworne, bisher in Dsehangirs Gefangenschaft, durch Nurmahals Vorbitte ihrer Ketten entledigt, verlassen ihn. Er wird gefangen, jeder auf Nurmahal ruhende Verdacht schwindet, die Wiedervereinigung der Liebenden, Versöhnung Atars und Dsehangirs beschliefst das Stück. —

Gehört auch dieser Stoff nicht zu den grofsartigen, so hätte doch unendlich mehr aus ihm gebildet werden können, als von Herrn Herklots geschehen ist. Zu welcher Charakterentwickelung, zu welchem Konflikt der Gefühle und Leidenschaften war hier Veranlassung, wie herrlich konnte das Walten höherer Wesen durch das dunkle Treiben auf Erden leuchten, welch ein Schatz von Poesie und Musik liegt — ungehoben — in dem Indischen Glauben an die Allbeseeltheit der ganzen Natur! Der Dichter eines indischen Drama's hätte sich wenigstens an der reinen Glut erwärmen können, die Sakontala*) beseelt. Dort konnte er die Farben kennen lernen, die zu einem indischen Drama erfoderlich sind. Dort erblicken wir in Duschmanta den erhabenen Helden und Herrscher, den ehrfürchtigen Verehrer und Freund der Götter, den so innig und zart Liebenden, in Sakontala die himmlische Unschuld, die entzükkende Zartheit der indischen Jungfrau, die reine Jugendfreude, die unwiderstehlich auflodernde Liebe. Mit welcher Zartheit, Reinheit und Hoheit sind dort alle Verhältnisse dargestellt, wie geschickt ist die Schuld der Treulosigkeit vom Herrscher abgewendet, wie rührend und schwer büfst er dennoch den Fehler, in den ein übelwollender Zauberer ihn zog, wie herrlich verklärt führt ihn seine Verbindung mit den Göttern, sein siegreicher Kampf für sie aus dem Schatten, den jener Unfall über ihn zog, hervor!

Und nun Nurmahal! — Doch wir beabsichtigen nicht eine unbillige Vergleichung und haben nur auf die, dem Dichter der Nurmahal so nahe liegende Quelle gedeutet, weil es tadelnswerth ist, nicht wenigstens mit Ueberlegung nachzuahmen, wenn man unfähig ist, selbst kräftig zu schaffen. Nicht das Höchste, aber Vortreffliches kann ein musikalischer Dichter blos durch Talent mit Hülfe reiflicher Ueberlegung leisten; das sehen wir an Ramler, dem Dichter der Graun'schen Passion; Dryden, dem Dichter des Alexanderfestes und manchen andern. Allein es scheint auch hier, als wenn die die Sachen am leichtesten nähmen, die sie am schwersten nehmen sollten.

Mangel an Ueberlegung mufs es genannt werden, dafs der Dichter schon bei der Anlage des Stücks das Verhältnifs der Hauptsache — die Durchführung der Fabel, die Entwickelung der

*) Kann man doch nun den Residenz-Damen nicht mehr vorwerfen, dafs sie die Sonne nie aufgehen sehen.
Anm. des patriotischen Setzers.

*) Es versteht sich, dafs nicht die Verstümmelung dieses unsterblichen Dramas für den Hausbedarf kleinlicher Bühnen, sondern das unversehrte Original gemeint ist, wie wir es aus Forsters und Herders Händen empfangen haben.

Hauptcharaktere — zu der Nebensache — dem Feste, welches bloſs Veranlassung zu jenem gab — nicht hinlänglich abgewogen hat. Ueberall drängt sich in Folge dieses Miſsverhältnisses der Hintergrund, den vorzüglich das Rosenfest und andre auſserwesentliche Scenen bilden, dem Auge des Zuschauers zunächst auf und die Hauptsache erscheint daneben nur episodisch eingewebt. Schon die oberflächliche Uebersicht des Textes bestätigt diese Behauptung. Nicht weniger als acht Seiten im Anfange, die Wiederholungen ungerechnet, haben keinen andern Gegenstand als den Anbruch des festlichen Tages zu feiern und nur in einzelnen Zeilen finden wir eine schwache Andeutung dessen, was in Zelia und Bahsar vorgeht. Statt unsre Ansicht durch alle Scenen durchzuführen, belegen wir sie nur noch mit dem vierten, fünften und sechsten Auftritte des zweiten Aktes, in denen die Handlung fast ganz stille steht und nur der Traum anziehende Kranz gewunden und die Zauberlaute der Nurmahal gebracht wird.

Wenn dieses Miſsverhältniſs schon im Gedichte auffällig wird, wie vielmehr, sobald man bedenkt, daſs eben die auſserwesentlichen Partien — Jubelchöre, Ballets und dergleichen, von der Musik ohnehin bedeutend ausgedehnt werden müssen. — Des Dichters Schuld ist es daher, wenn das Interesse an den Hauptpersonen sich nie bei uns so befestigen kann, als es nach der Intention und den einzelnen Leistungen des Komponisten der Fall hätte sein können:

Eine nothwendige Folge dieses Fehlers in der Anlage war, daſs der Dichter nicht Raum behielt, Fabel und Charaktere klar und vollständig zu entwickeln. Jene zerfällt eigentlich in zwei groſse Motive. Zelias Bewerbungen um Dsehangirs Gunst auf der einen Seite und Atars Verschwörung auf der andern, sind es, welche Nurmahals Geschick doppelt gefährden. Allein, bis auf einige Koketterien in der vierten Scene des ersten Aktes, tritt uns Zelia nur als vollkommen gleichgültige Chorführerin junger Mädchen vor Augen, und obgleich in dieser Scene Dsehangir nicht wenig Neigung verräth, sich „auch von Zelia das Herz entzünden“ zu lassen, so verschwindet doch dieses sorgsam angelegte Verhältniſs, wir wissen nicht wie. Atar auf der andern Seite tritt als Verschworner — ohne Mitverschworne auf, seine Verschwörung wird vereitelt, wir wissen nicht genau wie; Alles hängt locker zusammen und geht locker auseinander. Dsehangir wird fortwährend von seinen Völkern gepriesen, von Nurmahal verehrt und geliebt, ohne daſs man wahrnähme, welche Ansprüche er auf unsern Antheil hätte. In seiner ersten Scene erscheint er als selbsgefällig Liebenlder. Nurmahal, die ihn fast in Zelas Armen trifft und ihre Furcht äuſsert, nicht willkommen zu sein, wird gleichwohl „mit Würde“ von ihm zurechtgewiesen, ihren Launen zu entsagen und zu bedenken, wie groſsmüthig er gegen sie und ihren Vater gehandelt habe. Dsehangir nennt Atar seinen Vasallen, der sich empört habe. Aus der Unterredung Atars und Nurmahals müſsen wir dagegen schlieſsen, daſs Dsehangir jenem den Thron geraubt hat. Doch genug von den Fehlern des Dichters. Es mag sein, daſs ihm die Zeit gefehlt hat, den Plan reifen zu lassen, da die Oper bekanntlich für Hoffestlichkeiten geschrieben worden ist.*) Nur bedauern müſsen wir, daſs der Komponist durch das Gedicht verhindert worden ist, die köstlichen Keime, die er hin und wieder niedergelegt hat, frei zu entwickeln, um so mehr, da er sich in dieser Oper in einer ihm ganz neuen Sphäre bewegt und vielleicht äuſsere Rücksichten nicht rathsam machen, eine zweite indische Oper sobald auf die Bühne zu bringen.

Mit einer ganz neuen Anmuth und Frische sind in Nurmahal die Ballets und Ballet-Chöre behandelt. Wir würden manches daraus mittheilen, wenn wir nicht hoffen dürften, die Oper bald wenigstens im Klavier-Auszuge zu besitzen. Den höchsten Punkt der Vollendung scheint die Ballet-Musik im ersten Finale zu erreichen, wo die Chöre der befreiten Gefangenen, die sich nun Dsehangirs Waffendienste weihen, ihrer Geliebten, der Bajaderen u. s. w. mischen und das Taktmaaſs mit dem reizendsten Muthwillen wechselt,

*) Sie wurde zuerst vom Hofe als Festspiel unter dem Namen LallaRukh aufgeführt; die dazu gehörigen Musikstücke sind in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung im Klavier-Auszuge zu haben.

während dazwischen das Orchester, das noch niemand so kräftig behandelt hat, wie Spontini, aufjähret und aufbrauset, den nahenden Sturm der Leidenschaften vorbedeutend. Unendlich tief und wahr hat der Komponist in dieses festliche Gewicht die beiden Hauptpersonen eingeflochten. Sie ruhen nach der Anordnung des Festes getrennt auf beiden Seiten der Bühne, zwischen ihnen jubelt das Volk, der Leiden seiner Herrscher unkundig. Dsehangir von Liebe und Eifersucht, Nurmahal von den tiefsten Besorgnissen erschüttert, klagen, jeder einsam unter den tausend Glücklichen. Chöre und Orchester schweigen nach und nach und nur die beiden Hauptstimmen in einer Septime gegen einander liegend klagen

„O Quaal des Argwohns, Quaal der Zärtlichkeit
Zu herb'ist dieser Schmerz wer kann ihn tragen!"

bis auf Dsehangirs Wink Chor und Orchester jauchzend und übertäubend wieder einfallen. Diese einfachen, der Natur abgelauschten Töne tragen, wenigstens in unsern Augen, den Sieg über manches Dutzend Opernarien und Duette davon. Die Anlage des ganzen Finale, die Gruppirung der Hauptpersonen zu den übrigen bekundet den Meister von gereifter Erfahrung.

Neue Instrumentationsweisen hat der Komponist entwickelt, um glücklicher als der Dichter vermochte, indische Zaubernatur zu malen. Hier zeichnen sich die Scenen aus, in denen die Geister des Traumes herbeigezogen werden. Schlummer rieselt unwiderstehlich bei den Weihworten Namunas und so gewifs empfindet man, dafs es nicht der Schlummer der Ermüdung ist, sondern dafs er von aussen her sich über Nurmahal ergiefst, die sich den Traumgewalten übergeben hat. Aetherisch shwellen dann die Akkorde der Geister nieder. Doch Mangel an Raum verhindert uns für diesmal auf die Komposition näher einzugehen. Wir werden uns freuen, darauf zurückzukommen.

Ueber das Konzert der Gebrüder Ebner nächstens.

Um einen sonderbaren Streit zu enden' nenne ich mich hiermit als Verfafser der Recension der Beethovenschen Sonate Op. 111. in Briefform in No. 11. der Zeitung. —

Marx.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 29. März 1824.

Den 1. Im Opernhause: Nurmahal, oder das Rosenfest von Caschmir, Musik von Spontini.
— 2. Im Schauspielhause: Ein Stündchen vor dem Potsdammer Thore, Musik von K. Blum.
— 5. Im Opernhause: Olimpia, Musik von Spontini.
— 7. Im Opernhause: Aline, Königin von Golconda, Ballet von Aumer, Musik von K. Blum.
— 8. Im Konzertsaale des Königl. Schauspielhauses: Konzert von A. Pfaffe und C. Schönfeld.
— 10. Im Schauspielhause: Der Freischütz, Musik von K. M. v. Weber.
— 11. Im Schauspielhause: Die Galeerensklaven, oder die Mühle von St. Alderon, Musik von Schubert, zu den Zwischenakten von Lindpaintner.
— 12. Im Opernhause: Nurmahal, oder das Rosenfest von Caschmir, Musik von Spontini.
— 14. Im Opernhause: Die Schwestern von Prag, Musik vom Komponisten des Neusonntagskindes.
— 15. Im Schauspielhause: Ein Stündchen vor dem Potsdammer Thore, Musik von K. Blum.
— 16. Im Opernhause: Die schöne Müllerin, Musik von Paesiello.
— 17. Im Schauspielhause: Aschenbrödel, oder das Zauberkätzchen, Ballet von Telle.
— 18. Im Schauspielhause: Das verborgene Fenster, oder ein Abend in Madrid, Musik von J. P. Schmidt.
— 19. Im Opernhause: Don Juan, Musik von Mozart.
— 21. Im Schauspielhause: Fanchon, das Leyermädchen, Musik von Himmel.
— 22. Im Opernhause: Nurmahal, oder das Rosenfest von Caschmir, Musik von Spontini.
— 23. Im Schauspielhause: Das Geheimnifs, Musik von Solié.
Im Konzertsaale des Königl. Schauspielhauses: Konzert von den Gebr. Carl u. Anton Ebner.
— 26. Im Opernhause: Die Bajaderen, Musik von Katel.
— 28. Im Schauspielhause: Der Freischütz. Musik von K. M. v. Weber.
— 29. Im Schauspielhause: Je toller je besser, Musik von Mehul.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7. April — Nro. 14. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Aus einem Briefe des Herrn Geheimrath Dr. K. A. Rudolphi, Prof. der Med. und Mitglied der K. Akad. d. Wissenschaft. an den Redakteur.

(In Bezug auf die Beobachtung über Kastratengesang in No. 12. der Zeitung.)

Obgleich ich Manches über Kastraten gelesen habe, so kenne ich doch keinen Schriftsteller, der Ihre Ansicht vorgetragen hätte. Ich selbst habe nie Gelegenheit gehabt, Kastraten näher zu beobachten, auch nicht Kastraten gehört, welches mir jetzt sehr Leid thut. Es ist mir aber sehr einleuchtend, was Sie über ihre Stimme in Verhältniſs der Knaben- und Weiberstimmen sagen.

Nur über Einen Punkt bin ich zweifelhaft. Sie glauben nämlich, daſs die Brust ein gröſseres Verhältniſs zum Stimmorgan habe; die Athemkraft des Mannes wirke auf das Stimmorgan eines Knaben. Dieſs ist wohl zu stark ausgedrückt. Ist das Stimmorgan wie bei dem Knaben, oder eigentlich mehr weiblich, wie sollte es kommen, daſs nicht auch die Luftröhre, deren Aeste und mithin die Lungen selbst den nämlichen Charakter hätten? Der Hinterkopf und Rücken eines kastrirten Thiers, z. B. eines Wallachs, ist weiblich. Die breiten Hüften des Weibes werden geradezu den Verschnittenen zugeschrieben, sollten sie nicht also auch die engere, oben besonders schmalere Brust haben? Davon finde ich freilich nichts, weder bei Withof de castratis, noch in dem sonst nicht üblen Artikel Eunuque (von Virey) im Dictionnaire des sciences médicales.

Ist jenes gegründet, wie ich es mir wenigstens nicht anders denken kann, so würde es in Ihrer Theorie eine kleine Beschränkung machen, der übrigens ihr ganzes Verdienst bleibt, u. s. w.

Da die geistigen Kräfte des Verschnittenen gewöhnlich beschränkt sind, so ist es auch nicht auffallend, wenn demselben die Kunst abgesprochen wird. J. Huarte (Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften. A. d. Span. von Lessing Wittenb. u. Zerbst 1785. 8. S. 460.) sagt: Hat es wohl ein Einziger unter den Verschnittenen zu etwas Rechtem in den Wissenschaften gebracht? Auch sogar in der Musik, welches doch ihre gewöhnliche Profession ist, sind sie höchst unwissend, weil die Musik ein Werk der Einbildungskraft ist. U. s. w.

Bemerkungen über die Stimme, aus dem physiologischen Werke des berühmten Scarpa aus Mayland genommen, nebst Andeutungen zur vortheilhaften Anwendung von Antonio Benelli, Professor der Singschule Sr. M. des Königs v. Preuſsen, und pensionirtem Kammersänger Sr. M. des Königs von Sachsen.

(Schluſs.)

Jedes Individuum hat seine besondere Stimme welche man durch ihre eigene Verschiedenheit von jeder andern unterscheidet, wie ein Gesicht von dem andern unterschieden wird. Aber man findet Unterscheidungen, die vielen gemeinschaftlich sind, die eben so viel Eigenschaften der Stimmen bilden, und für jede eine besondere Benennung erfodern.

Der Charakter, welcher die Stimme gewöhnlich unterscheidet, wird nicht durch ihren Klang oder ihren Umfang bestimmt; sondern durch den Grad (die Stufe) welchen dieser Umfang in den allgemeinen Systemen des Tones einnimmt. So scheiden sich die Stimmen demnach im All-

gemeinen in zwei Klassen; das heifst: in hohe und tiefe Stimmen, wie oben auseinander gesetzt ist. Der allgemeine Unterschied beider ist ungefähr eine Oktave; so, dafs die hohen Stimmen wirklich die Oktave der tiefen nehmen, wenn es scheint, dafs sie unisono singen.

Ausgebildete Männer haben gewöhnlich die tiefen Stimmen, so wie dem weiblichen Geschlechte gewöhnlich die hohen Stimmen eigen sind. Die Verschnittenen und Kinder haben mit ihm ungefähr denselben Diapason. Alle Männer können sich diesem Diapason nähern, im Falsett singend; aber wir müssen dennoch eingestehn, dafs trotz der Vorurtheile der Italiener für die Kastraten, keine Gattung hoher Stimmen der Weiblichen, weder im Umfange noch in der Schönheit des Klanges zu vergleichen ist.

Alle diese verschiedenen Diapasen vereinigt und geordnet, bilden im Allgemeinen einen Umfang von ungefähr drei Oktaven, die in vier Theile abgetheilt sind; drei davon nennt man Kontraalt, Tenor und Bafs; diese gehören zu den tiefen Stimmen, und der vierte allein, Sopran genannt, ist den hohen Stimmen zugehörig und er ist der Gegenstand der Bemerkungen, die sich uns darbieten.

1) Wenn man zu dem Umfange gewöhnlicher Stimmen, den man ungefähr auf eine Decima major annehmen kann, stufenweise zwei Intervalle zwischen jeder Gattung von Stimme, und derjenigen die ihr folgt, hinzufügt, so bildet das den Unterschied, den man ihr geben kann. Das allgemeine System der menschlichen Stimme bei beiden Geschlechtern, welches man bis auf drei Oktaven steigern kann, dürfte wohl nicht mehr als zwei Oktaven und zwei Töne umfassen (selten so viel). Eben dieser Umfang begränzte schon die vier Abtheilungen der Musik, lange Zeit vor der Erfindung des Kontrapunktes, wie man aus den Kompositionen des vierzehnten Jahrhunderts sieht, in denen derselbe Schlüssel in vier verschiedenen Stellungen von Linie zu Linie sowohl dem Basse, den man Tenor, dem Tenor den man Kontratenor, dem Kontraalt, den man Mottetus und dem Sopran diente, den man Triplum nannte. Diese Eintheilung konnte in der That die Komposition zwar schwieriger, aber auch zugleich die Harmonie beschränkter und angenehmer machen.

2) Um das Stimm-System zu dem Umfange von drei Oktaven nach der Stufenfolge, von der ich jetzt sprechen will, auszudehnen, bedürfen wir statt vier, sechs Theile (Sätze) und nichts würde natürlicher sein, als diese Eintheilung, nicht wegen ihres Verhältnisses zur Harmonie, welche keinesweges mit so viel Tönen übereinstimmt, sondern des Verhältnifses zu den Stimmen wegen, die in der That schlecht eingetheilt sind. Denn, warum sollten drei Abtheilungen auf die Männerstimmen, und nur eine den weiblichen zukommen, da doch die einen eben so grofsen Umfang haben, als die andern? Wenn man den Umfang der höchsten und tiefsten weiblichen Stimmen mifst, wie es bei den Männerstimmen geschieht, so findet man nicht nur keinen hinlänglichen Unterschied um drei Abtheilungen auf der einen Seite und auf der andern nur eine festzusetzen, sondern dieser Unterschied, wenn überhaupt einer da ist, beruht nur auf einer Kleinigkeit. Um überdiefs richtig zu urtheilen, mufs man sich keinesweges beschränken, die Sachen zu untersuchen, wie sie sind, sondern man mufs darauf sehen, wie sie sein könnten und beobachten, dafs der Gebrauch viel dazu beiträgt, die Stimmen zu dem Charakter auszubilden, den man gerade ihnen geben will. In Frankreich, wo man nur Bässe und Kontrealte annimmt, auch die Baritonisten nicht berücksichtiget, nehmen die Männerstimmen einen verschiedenen Charakter an, während die Weiberstimmen nur Einen behalten. Aber in Italien, wo man sich mehr aus einer schönen Baritonstimme, als aus der höchsten macht, findet man die Hälfte der schönen weiblichen Stimmen tief, welche Kontraalte und sehr schöne hohe Stimmen, die man Soprane nennt; im Gegentheile findet man bei den singenden Männern nur Tenöre, so dafs in unsern Opern nur ein Charakter der Weiberstimmen, wie auch nur ein Charakter der Männerstimmen besteht.

Die Chöre betreffend, sind die Stimmensätze in Frankreich wie in Italien gleichmäfsig vertheilt, das ist ein allgemeiner Gebrauch; aber ich meine, dafs er keinesweges einen natürlichen

Grund hat. Warum bewundert man nicht an mehren Orten, wie vorzüglich in Venedig die schönsten Musiken in vortrefflichen Chören von jungen Mädchen allein ausgeführt?

3) Die Stimmen unterscheiden sich noch durch viele andere Eigenschaften, als die der Höhen und Tiefen; es giebt starke Stimmen, deren Töne stark und durchdringend sind, angenehme Stimmen, deren Töne lieblich und flötend sind; grofse Stimmen, welche viel Umfang haben und schöne Stimmen, deren Töne voll, rein und harmonisch sind. Im Gegentheil giebt es harte und schwerfällige Stimmen, biegsame und leichte Stimmen und noch giebt es Stimmen, deren Töne ungleich vertheilt sind, einige in der Höhe, andre in der Mitte und noch andre in der Tiefe haben. Dann giebt es auch noch gleiche Stimmen, die denselben Klang in ihrem ganzen Umfange hören lassen. Der Komponist mufs es verstehen, aus jeder Stimme Vortheil zu ziehen, für jede Stimme den Weg einzuschlagen, wo ihr Charakter am nützlichsten wirken kann. In ganz Italien bringt man eine Oper häufig in die Scene, und immer mit neuer Musik. Die Komponisten tragen grofse Sorge u. sind eifrig bemüht die Partien den Stimmen welche sie singen sollen, anzupassen. In Frankreich aber, wo dieselbe Musik Jahrhunderte bleibt, ist es auch nothwendig, dafs dieselbe Partie eine Stimme derselben Art erfodert, und das ist vielleicht eine von den Ursachen, warum der französische Gesang, weit entfernt eine Vollkommenheit zu erreichen, von Tage zu Tage, siecher und schwerfälliger wird; so drückt sich Rousseau aus, und mit Recht. Mir scheint es hinreichend, dafs diese physiologische Betrachtung dargelegt hat, was das Gesanges-Organ ist, und ich habe sie hier zur Nutzanwendung derjenigen ausgesprochen, welche sich deren zum Wohl des Gesanges bedienen wollen. Viel bleibt mir eigentlich noch zu sagen, aber das Dargelegte scheint mir hinlänglich und genügend.

II.

Recensionen.

Das Weltgericht, Oratorium von August Apel, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider, Herzoglich Anhalt-Dessauischem Kapellmeister; mit untergelegtem lateinischen Texte von Karl Niemeier in Halle. Partitur. Auf Kosten des Komponisten und in Kommission bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, Preis 15 Thlr.

(Fortsetzung aus No. 12.)
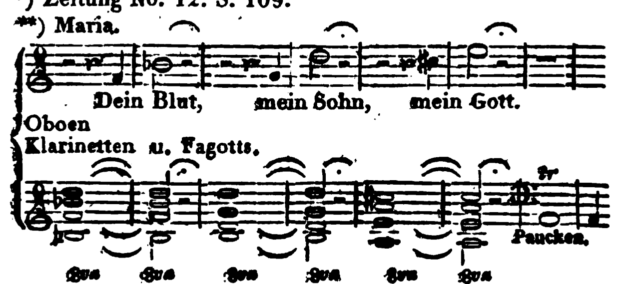
Wir haben in der Einleitung*) unsere Ueberzeugung ausgesprochen, dafs der Grundgedanke, das Thema des Gedichtes nicht würdig und wichtig (obwohl gewichtig, umfassend) sei und müssen noch zusetzen, dafs es uns wenig für musikalische Behandlung geeignet scheint. Der Dichter kann Engel, Teufel und Menschen neben einander stellen, kann aussprechen, dafs die Welt untergehe, kann das Werk wunderbarer Erlösung (um zu dem vom Dichter fixirten Kulminationspunkte des Weltgerichts zu eilen) durch Maria's Vorbitte in die Worte:

Dein Blut, mein Sohn, mein Gott!

zusammendrängen; wir haben dann Raum, es mit allen Farben unserer Einbildungskraft auszumalen, in diese Worte unser ganzes Glauben-System und was alles noch hineinzutragen. Allein die Musik! Heil dem Komponisten, dem es gelingt, überirrdische und menschliche Wesen charakteristisch gesondert neben einander darzustellen. Teufel — können nicht singen; so wenig wie ein Weltuntergang gemalt und die reiche Bedeutsamkeit jener Worte mit sechs (oder wieviel) Tönen**) umfafst werden kann. Doch

*) Zeitung No. 12. S. 109.

**) Maria.



Diefs ist die gewifs nicht mifslungene Komposition der Worte — und doch, wer kann sich für diesen Text dadurch befriedigt fühlen.?

von dem, was sein kann und was nicht, wenden wir uns zu dem, was ist.
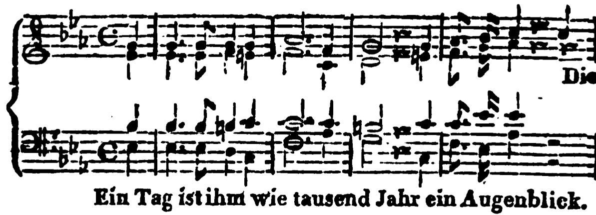
Schon in der Anlage des Ganzen bewährt sich unser Ausspruch, dafs der Dichter von dem Inhalte seines Werkes selbst nicht erfüllt gewesen. Wenn man einen Gegenstand mit Liebe umfafst und in sich hat reifen lassen, so gestaltet er sich von selbst klar und geordnet, wie er am günstigsten behandelt werden kann. Der Dichter des Weltgerichts ordnete seinen Stoff in drei Theile. Wir können sie mit
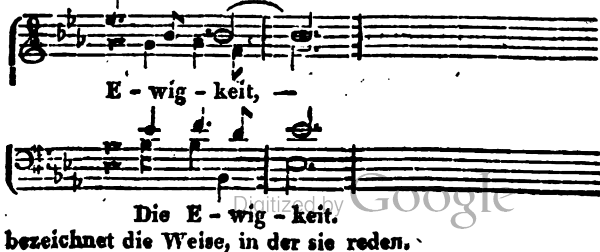
Verkündigung,
Auferstehung und
Gericht

bezeichnen. Dafs eine blofse Verkündigung uns kalt lassen würde, ja, dafs sie nicht einmal hinlängliche Ausdehnung erhalten könne für den ersten Theil eines Oratoriums, fühlte der Dichter und stellte neben die verkündigenden Engel noch frohlockende Höllenschaaren, und Satan, der das Verderben des Menschengeschlechtes vollendet erklärt. Allein auf welchen Antheil in der Brust des Hörers rechnete er wol hierbei? Womit ist uns (wir folgen von jetzt an stets seiner Ansichtweise mit Beseitigung dessen, was im Eingange darüber und dagegen vorgetragen ist) die Gerechtigkeit und Nothwendigkeit eines jüngsten Gerichtes vor Augen gebracht? Der fürchterlichsten Katastrophe sehen wir kalt entgegen, denn wir begreifen sie nicht, wir ahnen nicht einmal ihr Wesen; kalt hören wir den Preisgesang der Engel und den Hohn der Teufel; zu beiden erblicken wir keine Veranlassung, geschweige, dafs wir uns jenen Wesen gleichgestimmt fänden. — Nun treten die beiden Hälften des Menschengeschlechts, Gute und Böse (hier Gläubige und — Eroberer) auf, jene mit Gebet, ihr Vertrauen auf Gott gestellt, diese auf eigene Kraft pochend, übermüthige Unterdrücker; — Lobgesang der Gläubigen und Engel beschliefst. Wir haben also die gesehen, über die Gericht gehalten werden soll; wir könnten allenfalls in dem Siege der Eroberer, (der Bösen) eine Andeutung finden, dafs ein Gericht über die Menschen nothwendig sei, wir könnten nun begriffen haben, was die Verkündigung der Engel, der Triumph der Hölle habe bedeuten sollen. Allein wird dies auf die Auffassung der Verkündigung rückwirken können. Der Komponist und jeder Musiker frage sich selbst, welch ein Werk hätte hervorgehen müssen, wenn der Dichter zuerst uns in das verworrene Getriebe einer verderbten Welt, auf den Kampf des Guten, auf den ihm drohenden Untergang (wir wiederholen, dafs nur des Dichters, nicht unserer Ansichtweise gefolgt wird) auf die Gährung aller Leidenschaften hätte blicken lassen — und nun die Verkündigung und alles verstummt, erstarrt in banger Erwartung. Hier sind keine Elemente, als die der Dichter angewendet hat. Aber sie sind geordnet, um das Weltgericht als nothwendige Folge der Menschenverderbtheit anerkennen zu lassen, es dann dem Hörer zur rechten Zeit mit der Kraft der Ueberraschung zu verkünden und ihn für die folgenden Theile des Oratoriums eindringlich vorzubereiten. Ref. darf hier abbrechen und seinen denkenden Lesern überlassen, die Anlage des zweiten und dritten Theiles auf gleiche Weise zu prüfen.

Die Kälte und Gleichgültigkeit des Dichters zeigt sich eben so nachtheilig in der Bildung der Charaktere, die er uns vorstellt. Dafs die vier Engel keinen andern Charakter haben, als den, lobpreisender Diener der Gottheit, wollen wir am leichtesten hingehen lassen; es ist dies allgemein die leicht erklärliche Schwäche in allen Kunstwerken. Auch der Komponist hat ihnen keine Eigenthümlichkeit gegeben *); sie sind

*) Der mehrmals wiederkehrende Satz:
Grave.





bezeichnet die Weise, in der sie reden.

weder unter sich, noch von den Chören der Menschen, selbst wo sie neben ihnen singen, im Finale des ersten Theiles, unterschieden. Treten nun noch zwischen die Engel und Frommen in den folgenden Theilen Seelige, Erstandene, Apostel und heilige Streiter und Märtirer, so verschwindet fast die Möglichkeit, sie alle zu individualisiren und in dieser breiten Masse geht nun auch das unter, was charakteristisch hervortreten sollte (Eva und Chor der Mütter — die Vorbitte der Liebe) so dafs auf der inhaltreichen Seite der Guten eigentlich kein bestimmter Charakter unsere Theilnahme, oder auch nur unsern Glauben an ihm gewinnt. Wir haben nicht verschiedene Personen vor uns, sondern hören den Dichter durch verschiedene Masken reden.

Besser steht es auf der Seite des Bösen. Satan ist ein kräftiger, wenn auch nicht eben konsequenter Charakter, den das ewige Lobsingen der Diener Gottes nicht befriedigen konnte, der selbst in sich den Drang fühlte, etwas zu thun, zu schaffen, der die Menschen werth hielt, von ihm zur Freiheit geführt zu werden und sich im Erfolge getäuscht sieht. So weit Ref. einen solchen Satan sich verlebendigen kann, so weit findet er ihn in der Scene der ersten Abtheilung vom Komponisten gut charakterisirt, findet namentlich die Behandlung des Basses und die, stete Unruh malende Figur in der zweiten Violine vortrefflich. Leider ist Satan aber die einzige Figur von dieser Bedeutung im ganzen Gedichte und so hat der Komponist gar nicht Gelegenheit gehabt, seine Kraft noch einmal und wo möglich in einer andern Sphäre zu bewähren. Die Eroberer sind wenigstens allgemeiner Charakter zu nennen. Wir können, wenn nur die rohe Kriegsgewalt uns das Böse auf Erden vorstellt, nimmermehr ein Weltgericht nöthig finden und wenn den Starken nur unthätige Beter gegenüber stehen, unmöglich uns gegen jene und für diese erklären; allein auch abgesehen davon stehn wiederum nicht Individuen, sondern ist uns eine Klasse von Menschen (die auf eigner Kraft stehen) gegenüber. Gleiches gilt — übrigens weniger tadelnswerth — vom Chor der Höllengeister.

Diese Armuth in der Anlage des Gedichtes hat nun auch ein grofses Gebrechen in die Oekonomie des Ganzen gebracht und der Komposition eine nach unserer Ueberzeugung unüberwundene und unüberwindliche Schwierigkeit in den Weg geschoben. Das lange Oratorium besteht fast durchweg aus Chören. Chöre der Engel, der Gläubigen, der Eroberer, der Höllengeister, im ersten — der Seeligen, der Engel, der Erstandenen, der Ungerechten, im zweiten — der Engel, der Menschen, der Höllengeister, der Apostel und heiligen Streiter, der Märtirer, der Mütter und Kinder, der Seeligen, der Verdammten, im dritten Theile drängen sich nach- und übereinander fast ohne Unterbrechung und wiederum ein grofser Theil der Soli ist vierstimmig behandelt, schliefst sich also nahe an die gewöhnliche Chorform. Jeder Komponist möge ernstlich prüfen, wieviel Kräfte er gehabt hätte, eine solche Masse von Chören mannigfaltig und charakteristisch zu behandeln. Der Muth des Herrn KM. Schneider, ein solches Werk zu unternehmen, verdient alle Anerkennung. Nur hätte eine zweite Betrachtung nicht unterbleiben dürfen.

Der Chor ist die Vereinigung aller musikalischen Mittel. Die verschiedenen Stimmen (Sopran u. s. w.) treten in Massen zu einander, das Orchester wird eben defswegen (der Regel nach) verstärkt. Allein die vervielfältigte Kraft der Komposition nimmt ja auch eine vervielfältigte Kraft der Auffassenden in Anspruch. Darum bilden mit Recht Chöre den Kulminationspunkt, enthalten gleichsam die Resultate des Ganzen. So ist es mit den Finalen in Opern, so mit den Chören im Messias, Alexanderfest, Tod Jesu, in der Schöpfung — kurz in allen nennenswerthen Oratorien und wird als gut, als nothwendig empfunden. Wie soll aber ein Auditorium die Kraft haben, eine solche Reihe von Chören mit lebendigem, innigem Antheil aufzunehmen? Je besser sie gearbeitet sind, desto gewisser müssen sie eben den theilnehmenden Hörer erschöpfen.

Unglücklicherweise haben aber im Gedichte des Weltgerichts die Chöre zum Theil eine Breite, die jede energische Behandlung gerade zu unmöglich macht. Eine Menschenmenge (denn die

stellt der Chor vor) kann von Einem, aber nur möglichst einfachen Gedanken ergriffen und erfüllt werden. Sobald dieser Gedanke sich in specielle Betrachtungen oder dergleichen auflöset, sobald ist kein Chor mehr denkbar, denn diese Betrachtungen müssen sich bei der Verschiedenheit der Naturen bei den einzelnen Menschen anders gestalten. Millionen bekennen sich zum christlichen Glauben. Die einfachen Sätze dieses Glaubensbekenntnisses könnten als Chor behandelt werden. Aber man frage nach der individuellen Auslegung und sogleich zersplittert die einige Masse in, wer weifs wie viele Einzelne*). Alle Chöre aus dem Messias können hier als Beispiele gelten. Aber nun z. B. der Chor der Höllengeister:

Triumph! Er hat es vollbracht,
Unser ist die Macht!
Wonne der Zerstörung,
Jubel der Verheerung,
Halle laut durch die Pforten der Nacht.
Offen durch Satans mächtige Hand
Steht nun des Abgrunds Thor,
Stürmend auf Menschen, Meer und Land
Stürzt sich der siegende Chor.
Triumph er hat es vollbracht!
Hallt laut, ihr Pforten der Nacht,
Wonne der Verheerung,
Jauchzen der Zerstörung,
Jubelnder Hohn
Ihm . . . . .

wie soll hieraus ein vollendeter Chor werden?

(Die Fortsetzung folgt.)

Nouvelles Bagatelles, ou collection de morceaux faciles et agréables pour le Piano-Forte, par L. van Beethoven. Oeuvre 112, à Paris, chez Maurice Schlesinger. Prix 4 Fr. 50 c.

Bagatellen von — Beethoven? — Wie verträgt sich wohl der Begriff einer Bagatelle mit dem gefeierten musikalischen Heldennamen? Da nun aber einmal beides bei einander steht, so wollen wir untersuchen, was uns hier unter dem Namen „Bagatelle" geboten wird. Ein flüchtiger Blick zeigt uns elf Musikstücke von geringem Umfang; aber in ihren magischen Kreis ist Unendliches gebannt! Es sind wenig musikalische Worte, aber es ist viel damit gesagt, und diefs wird jeder Eingeweihte willig glauben; denn ist Beethoven nicht überhaupt ein musikalischer Aeschylus an energischer Kürze? Uns dünken diese elf Bagatellen wahre Lebensbildchen zu sein. In den meisten dieser Musikstücke ist ein bestimmter Lebenzustand des Menschen, und von diesem Zustande wieder der Lichtpunkt oder der Augenblick schmerzlicher Entscheidung aufgefafst und dargestellt. Man wende uns nicht ein, dafs der Komponist vielleicht gar nicht daran gedacht habe, etwas bestimmtes aussprechen zu wollen. Wer diefs glaubt, der kennt wahrlich Beethovens innerste Natur nicht.

Wir heben von den vorliegenden elf Bagatellen Nr. 1, 2, 4 und 11 besonders heraus, nicht, als ob die übrigen an Werth zurückständen, sondern nur, weil uns jene individuell am meisten angesprochen haben.

Die erste ist ein Allegretto aus G-moll im ¾ Takt. Sie scheint uns mit dem darauf folgenden Andante con moto, C-dur, ¾ Takt, geistig zusammenzuhängen. Das Allegretto ist die Klage eines Jünglings, der die Geliebte verloren hat. Die Zeit übte bereits ihr Recht; Verzweiflung ist gewichen und Resignation will walten. Man vernimmt den Ausdruck eines sanften Schmerzes. Gern ruft der Jüngling dann die Erinnerung an das genossene Glück zurück. Er schwelgt in ihr, aber sie erhöht seinen Schmerz; wilder Unmuth führt zur Abspannung, der sanftere Schmerz kehrt zurück, und verloren in ihn, sinkt er allmählig in Schlummer.

Hiermit schliefst das Allegretto; das Andante ist sein Traum. Unter himmlischen Melodien naht sich ihm die Verklärte, und er wähnt, dafs sie lebe, und Beide wiederholen in Lust und süfser Bangigkeit das schöne Wechselgekose der Vergangenheit. Wer sollte nicht ihre Stimmen unterscheiden? Wer fühlt nicht, dafs dem Träumenden auch im Traume die Erinnerung an seinen wahren Zustand, an seinen Kummer geblie-

---

*) Man denke an das von Millionen einmüthig gebetete Vater Unser und an die hundert Paraphrasen desselben.

ben ist? Doch der wohlthätige Schlummergott tilgt auch endlich die Erinnerung; eine stille seelige Ruhe umfängt beide Liebende, und rings um sie singen Engelköpfchen mit feinen Glockenstimmen süfse Melodien. Ruhe du Glücklicher! —

Nr. 4 ist ein Andante cantabile in A-dur, ¾ Takt. Wer erkennt darin nicht das erste Erwachen des süfsen Gefühls der Liebe in der Brust eines funfzehnjährigen Mädchens? Wir hören es mit kindlicher Unschuld fragen, was ihm sei, welche wunderbare Empfindungen das schuldlose Herz befangen haben. Das Rückrufen der frühern muthwilligen Laune gelingt nicht, es klingt fast weinerlich (Anfang des 2ten Theils) und alle Empfindungen einigen sich unwillkührlich in der unbefriedigten Sehnsucht.

Wer sollte die kleine Unschuld nicht lieben?

No. 11. Andante ma non troppo, B-dur, ¾ Takt. Wohlweislich hat Beethoven dieses Musikstück als Schlufsbild angebracht. Es ist das am tiefsten gedachte, am tiefsten empfundene und am vollendetsten dargestellte. Auch wenn der Meister nicht die Bezeichnung „innocentemente" hinzugefügt hätte, würden wir die Melodie so aufgefafst haben, und das in sanfte Akkorde aufgelöste B-dur deutet die tiefste Weiblichkeit, mütterliche Würde an. Die unschuldige Kindlichkeit des Ganzen zeigt aber nicht eine Hausfrau, sondern ein gar jugendliches Mütterchen; der sanfte Schmerz, welcher, wie eine Erinnerung durch die Töne zieht, scheint um verlornes Glück zu trauern, doch hat sich die Seele durch einen Blick nach oben gestärkt. Hier waltet ein Geheimnifs. Wer wäre so roh, es auszusprechen? — Santa Madalena! —

Das sind Beethovensche Bagatellen. Uebrigens erfodern diese Musikstücke, wie alle Klavier-Kompositionen unsers Meisters einen eigenthümlichen Vortrag, eine Bekanntschaft mit seinem Geiste und seinem Streben. Ob sie daher am Orte ihres Erscheinens, zu Paris, Aufsehen erregt haben mögen, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Der Komponist nannte sie leicht. Diefs ist nun wohl eine kleine Laune; wenigstens möchten wir nicht wagen, sie einem mittelmäfsigen Spieler vorzulegen.

Der Stich ist sauber und korrekt, der Preis angemessen. N. G.

III.
Korrespondenz.

Berlin, den 23. März.

Konzert der Brüder Karl und Anton Ebner. Ersterer 11, Letzterer 12 Jahr alt.

Je weniger das Alter der Konzertgeber zu grofsen Foderungen berechtigt, je erfreulicher ist es für den Zuhörer, seine Erwartungen übertroffen zu finden und unser genialer Konzertmeister Möser erwirbt sich ein grofses Verdienst, in beiden Brüdern der Königlichen Kapelle ausgezeichnete Violinspieler zu erziehen.

Anton Ebner trug nach der eben so gelungenen als kräftig ausgeführten Ouvertüre von J. P. Schmidt den ersten Satz eines Violin-Konzertes v. Rode mit ungemeiner Fertigkeit, Reinheit und Präcision vor. Lauter Beifall der Anwesenden lohnte nach jedem Solo die wackere Leistung; auch verdienten die Kraft, Haltung und Sicherheit der Bogenführung, nebst dem sichtbaren Streben nach dem abgerundeten zarten Vortrage des Meisters, diese Ermunterung. Nicht minder ward sie seinem jüngern Bruder in der Ausführung eines Adagio's mit darauf folgender Polonaise von Kreuzer und Maiseder zu Theil; zwar sagte uns dieses Tonstück weit weniger zu, als Rodes gediegene Komposition, es konnte jedoch die Anerkennung seiner Ausführung von Seiten des kleinen Virtuosen dadurch nicht beeinträchtiget werden. Er leistete höchst erfreuliches für sein Alter und entwickelte ein Feuer, eine Eigenthümlichkeit in seinem Vortrage, die für die Zukunft Ungewöhnliches von ihm erwarten lassen. Den Staccato Lauf in Einem Bogenstriche zum Eingange der jedesmaligen Wiederholung des Polonaisenthemas führte er ganz in Mösers Manier aus und würde nichts darin zu wünschen übrig gelassen haben, wäre er in den letzten drei Bindungsnoten haushälterischer mit der Kraft seines Bogens verfahren, die ihn verleitete, seinen Ton bis zu einer widerwärtigen Stärke anschwellen zu lassen. Im Vortrage der Möserschen Variationen entwickelte er eine noch gröfsere mechanische Fertigkeit und verdient besonders Lob wegen der Reinheit und Sicherheit, mit der er die sehr schwierige Variation in ununterbrochenen Doppelgriffen ausführte. Das am Schlufse von beiden Brüdern vorgetragene Allegro eines Doppel-Konzertes von Spohr überstieg offenbar der Konzertgeber individuelle Kräfte. Wer Spohrs tiefgedachte Tondichtungen und die Schwierigkeiten kennt, welche dieser grofse Meister den Violinspielern in denselben zu überwinden giebt, der wird sich längst überzeugt haben, dafs nur vollendete und nicht angehende Künstler solche Aufga-

ben zu lösen vermögen und dafs man billig vermeiden sollte, letztere dergleichen Wagestücke unternehmen zu lafsen.

Das im ersten Theile des Konzertes von den Damen Schulz und Milder mit gewohnter Virtuosität vorgetragene Duett aus der Oper: Aureliano in Palmira von Rossini, hörten wir schon einmal im Laufe dieses Winters, vermifsten jedoch abermals Rundung und Einheit von Seite der Orchesterbegleitung. Verspätetes Eintreten der Blas-Instrumente und verabsäumtes Anschliefsen derselben an das, von den Saiten-Instrumenten richtig aufgefafste Tempo, sind Mängel, die bei solch einem Künstlerverein nur durch Schreibfehler und unterlassene Proben eintreten können, die aber das Ohr des Zuhörers um so unangenehmer berühren, je mehr er durch andere Leistungen berechtigt wird, nur Vollendetes zu erwarten. Im zweiten Theile gab uns Madame Schulz noch eine Arie aus Mozarts nie veraltendem Don Juan; sie schien sie aber nicht mit der Liebe zu singen, mit der wir sie dieselbe schon oft auf der Bühne vortragen hörten. Herr Bader erfreute uns mit einer Aria-Polacca von Benelli; er gab uns auch heute Gelegenheit, den Schmelz und die Fülle seiner herrlichen Tenorstimme zu bewundern. Möchte es doch dem uns so lieb gewordenen Sänger gefallen, derselben noch die ihr zuweilen fehlende Beweglichkeit und das deutliche Auseinandersetzen der Passagen und Läufe anzueignen. Noch sei uns die Bemerkung erlaubt, dafs die Polacca durch ein schnelleres Tempo sehr gewonnen, und dem Sänger den Vortrag merklich erleichtert haben würde. — i —

IV.
Allerlei.
K. Fasch.

Die grofse Singakademie in Berlin, welche unter Zelters Führung immer fort so herrlich blüht, und in würdiger Ausführung der erhabensten Musik „der ächten kirchlichen", mit dem herrlichsten Instrumente, „der Menschenstimme", allen Putz von Holz-, Blech-, Saiten- und Fell-Klängen verschmähend, so einzig dasteht, hat, wie die vielen nach ihrem Muster entstandenen und ihr nacheifernden Singvereine beweisen, in Deutschland eine bedeutende Anregung zum Wiedererwachen des Sinnes für das Edelste das uns die Tonkunst bieten kann, gegeben.

Bekanntlich ist Fasch ihr Stifter. Neulich fand ich in einem vor 30 Jahren erschienenen Musikjournal, dem musikalischen Wochenblatte, folgende kurze Notiz, welche die Entstehung derselben berührt und daher wohl eine Auffrischung verdient.

Herr Fasch, nicht zufrieden, seiner letzten Meisterarbeit (der so herrlichen 16stimmigen Messe) die möglichste Vollendung zu geben, sucht auch durch sie den Gesang selbst, in Berlin möglichst zu bilden. Nachdem er schon seit einigen Jahren, aus eigenem Antriebe, sehr öftere Uebungen mit den hiesigen Schulchören und einigen anderen männlichen Stimmen, zum Behuf der sechszehnstimmigen Messe gehalten, auch zur grofsen Erbauung mehrer Kenner und Künstler einige Proben davon in der Nikolaikirche hat hören lassen, hat ihn sein schöner Kunsteifer sogar getrieben, den verwichenen Sommer über, mit einigen zwanzig der besten Stimmen beiderlei Geschlechts unter den Musikdilettanten, blofs aus reiner Liebe zur Sache, wöchentliche Uebungen zu halten: ohnerachtet ihm seine äufserst schwächliche Gesundheit, jede solcher Uebung zu einem schweren Geschäfte macht. Da die 16stimmigen Chöre für viele Stimmen der Gesellschaft anfänglich zu schwer waren, hat er ihnen einige kleine Versetti aufgesetzt, die eben so vollkommene Muster in ihrer Art sind, als es die Mefse wieder in der ihrigen ist. Durch dies schöne Mittel nach und nach gefördert, hat die Gesellschaft mehres aus der 16stimmigen Mefse schon mit bewundernswürdiger Genauigkeit ausgeübt und die fleifsige Fortsetzung solcher wohlgeordneten Uebungen, unter solcher Anführung, kann nicht anders. als den Gesang überhaupt, und den Sinn für ächten Gesang fördern und veredeln.

Fasch ist nun schon lange hinübergegangen zum Musikverein der heiligen Cäcilia, und wird dort wahrlich nicht als Schüler eingetreten sein; denn wenn Ein Mensch auf Erden erkannt hat, dafs die ächte Musik vom Himmel stamme, und worin das Wesen dieser ächten Tonkunde bestehe, so war er es! Wie süfs beseeligend und doch wie eindringend ernst, wie unschuldig und doch wie erhebend, wie einfach und klar und doch wie kunstreich und kunstrein, wie anspruchlos und doch wie sicher das Gefühl erregend, das er beabsichtigte, aber immer ein heiliges, sind alle seine Tongebilde!

Titel, Orden und grofse Gehalte haben dich hier nicht belohnt, guter Fasch! aber dein Wirken und deine Werke leben nach dir, und der edle Nachruhm: dafs dir die Musik nicht als gelehrt pedantischer Ton-Kram, nicht zur Befriedigung der Eitelkeit, Ruhm- und Gelddurstes diente; dafs du sie nicht entwürdigtest, nur wollüstigen Ohrenkitzel zu erregen, oder die Sinne durch verwunderliches Getöne zu betäuben; dafs du sie nicht zur blofsen Maschinerie erniedrigtest, mit deren Hülfe kunstfertige Fufs-Kehlen- und andere Virtuosen und Dekorateure, den Theater- und Konzert-Olymp erfliegen; sondern dafs sie dir war, was die ächte Musik ist: eine Himmelstimme, gesandt, das Ewige in uns zu erheben, es den Fesseln der Sinne und der irdischen Aberweisheit auf kurze Zeit zu entreifsen, es an seinen Ursprung zu erinnern, und es ahnden zu lassen, dafs es noch etwas Höheres gebe, als was uns Erdenleben, Erdenverhältnisse und Erdenklugheit darzubieten vermögen. —

Have anima pia!

A. Kretzschmer.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14. April — Nro. 15. — 1824.

I. Freie Aufsätze.

Vertheidigung Rossini's in dem Munde einer Römerin.

(Da der gefeierte Rossini jetzt in dem Munde der ganzen europäischen Welt ist, so kann es auch nicht uninteressant sein, zu sehen, wie Damen seine Vertheidigung übernehmen und ausführen! Folgender Brief steht in einem der kürzlich erschienenen Stücke der in Mailand herauskommenden Biblioteca italiana und ist von Rom aus datirt — zugleich ein Belag über die jetzige Stimmung in Italien und das Wesen der Kritik daselbst.)

Geehrtester Herr Redakteur!

Ich gehöre zu denen, welche in Ihrer Gazetta di Milano aus Grundsatz nur die Artikel lesen, welche unter der Aufschrift: Glissons, n'appuyons pas, mitgetheilt werden. Was geht uns Frauen die Politik an, und dann — lesen wir Römerinnen in der Regel nur, um uns angenehm zu unterhalten. Von diesen Artikeln aber überspringe ich nicht wenige, entweder weil sie wörtlich aus der Gazetta di Napoli abgeschrieben sind, welche hier viel eher ankommt, oder weil sie in trockener und pedantischer Gelehrsamkeit lange Abhandlungen über irgend eine schimmliche Lesart od. ein verwittertes Stück Marmor enthalten. Noch zwei Notizchen mufs ich Ihnen in Betreff meiner Person geben. Die erste: ich liebe Musik und Malerei leidenschaftlich; die zweite: ich bin toll verliebt in unsern Rossini, d. h. in seine Musik. Diese Tollheit ist so allgemein, dafs ich, weit entfernt sie verbergen zu wollen, erröthen würde, sie nicht zu haben. Diefs vorausgeschickt, mufs ich Ihnen geehrtester Herr Redakteur erzählen, dafs ich gestern Abend im Studierzimmer meines Mannes die No. 170 Ihres Blattes vorfand, welche eben angelangt war. Die Zeitung ergreifen, nach dem bewufsten Lieblingsartikel blicken und sofort weiter studieren, war die Sache eines Augenblickes, denn ich sah, dafs von der Zoraide meines Rossini die Rede war, welche auf Ihrer Bühne wiederum aufgeführt war. Doch was geschieht? Bei den ersten Zeilen erregt sich meine ganze — weibliche — Galle, denn ich bemerke dafs der Aufsatz nach der verjährten Tendenz seines Verfassers nur darauf hinzielt, R. niederzudrücken, dessen Ouvertüre er lobt, aber auch sogleich wieder verurtheilt als ein schönes Etwas ohne Halt und Einheit; ich hätte das elende Blatt wegwerfen und davon laufen mögen. Doch die Neugierde — wie Ihr Geschlecht nicht ohne Grund behauptet, uns Frauen wie eine zweite Seele eingeboren — hielt mich zurück, und so las ich in wilder Ungeduld und Zorn weiter, entschlossen das ganze Gift des undankbaren Aufsatzes zu verschlucken. Doch kaum wende ich das Blatt um, so ergreift mich im Lesen eine so unmäfsige Lachlust, dafs ich herausplatze, das Gleichgewicht verliere und rückwärts auf den Lehnstuhl meines Mannes falle, mich in diesem herumwerfe und toll auflachend, die Worte herausstofse: Ah! ah! Orpheus! Orpheus und Rossini! Ah! ah! Rossini und die Wunder! Ah! ah! welch ein Narr! — Auf das Geschrei stürzen meine Kammermädchen, meine Diener herein! mein Schoofshund bellt wie verzweifelt auf! kein Mittel ihn zur Ruhe zu bringen. Das ganze Haus kommt in Aufruhr über das unseelige lombardo-venetianische Glikaro. Zufällig kommt in dem Augenblicke mein Mann vom Monte Citorio nach Hause, um einige Papiere zu holen; er glaubt, ein bedenklicher Zufall ängstige mich und ruft nun auch: einen Arzt holet, einen Arzt herbei, eilt euch, lauft schnell, lauft schnell! Da stehe ich von dem Sessel auf, und wie an der Heiterkeit meines Gesichtes alle merken, dafs ich mich an Geist und Körper vollkommen wohl befinde, so fassen sie sich wieder ein Herz und

stürmen in mich mit Fragen, was denn vorgefallen sei? Ich befand mich in der so angenehmen Heiterkeit des Geistes, welche dem heftigen und lauten Lachen zu folgen pflegt, wenn dieses durch ein Lächerliches von besonderer und früher nie erhörter Art erregt wird; und diese Heiterkeit weicht nicht so schnell wieder, wie Sie wohl aus diesem meinem Briefe sehen werden. Um meinem Manne die vollständigste Antwort auf seine Frage zu geben, reichte ich ihm die Zeitung, welche die Ursache dieses Skandales gewesen war, in die Hand und sagte: Lies, lies, mein Herzchen, diesen Artikel und stirb nicht vor Lachen, wenn Du Dich dessen enthalten kannst. Mein Alfonso, dem der Kopf auf dem rechten Flecke steht, und der mit seinen vielen Kenntnissen eine richtige Logik verbindet, sagte mir, nachdem er den Aufsatz durchlesen hatte: Du hast Recht, mein Frauchen! Hätte ich Zeit, ich wollte ihn widerlegen — ich selbst. Du? — Ja, ich. Die Unternehmung ist so schwer nicht, eine Frau könnte sie durchführen. — Hier griff er nach einigen Scripturen und eilte nach dem Monte Citorio zurück.

Allein geblieben in dem Studierzimmer und nachdenklich über meines Mannes letzte Worte — wollen Sie mir es wohl glauben mein geehrter Herr Redakteur, komme ich auf den Einfall, mich selbst ein wenig zu versuchen, denn ich fühle mich als Frau und Frauen selbst können, sagt mein Alfonso, leicht mit diesem Anti-Rossinianer streiten und ihn zu Boden werfen. Gedacht, gethan. — Ohne alle weitere Vorbereitung greife ich nach der ungeschärften Feder. Die Gedanken, die Beweise drängen sich mir zu; ich beschliefse, „so vieler Geister wohlgemeintem Drängen" nicht zu widerstehen; und so entsteht schnell in den folgenden Zeilen eine formale Konfutation jenes Artikels, welche ich Ihnen mitzutheilen beschliefse und Sie daher jetzt angelegentlichst ersuche, sie in Ihr Journal einzurücken, zu dessen Abonnenten mein guter Mann gehört. Ich bereite diesem dadurch eine artige Ueberraschung und lehre ihn zu gleicher Zeit, wessen eine Römerin fähig sei, wenn ihr Mann nur ein Wort fallen läfst. Was Sie betrifft, Geehrtester, so bedenken Sie gefälligst, dafs meine Mittheilungen die Kunst und den litterarischen Ruhm Italiens — mithin Gegenstände, welche Ihr berühmtes Institut zunächst berühren — betreffen. Darum zweifle ich nicht an Ihrer freundlichen Gefälligkeit; und ohne einen Augenblick Zeit länger zu verlieren, trete ich mit frohem Siegesmuthe in die geöffneten Schranken.

Es ist mehr als bekannt, dafs der Kompilator des „Glissons" zwar einen gewandten Federkiel in der Hand führt, dessen Emanationen man recht gern liest — aber dafs er nur zu oft leidenschaftlich parteiisch erscheint. Er erhebt und drückt nieder, wie es seiner Laune gefällt, er kümmert sich wenig oder gar nicht um die allgemeine Meinung, weil er etwas besonders Eigenthümliches vorstellen will; ja er treibt die Sache so weit, die Musik des Neapolitaners Morlacchi der des Helden von ganz Europa, meines Rossini vorzuziehen! Ja! damit nicht zufrieden, arbeitet er sich seit Jahren ab, soviel er nur vermag, den Strahlenruhm des letztern zu verringern, um jenen erstgenannten und andere seiner Protegés zu erheben. Der gute Mann sucht den Elephanten zu verkleinern, um den Frosch anzuschwellen; aber trotz seiner wiederholten Efforts wächst der Elephant immer riesenmäfsiger auf, und der Sohn des Kothes krepirt klein, wie er klein geboren wurde. Leckt nur immer hier den Porphyr an, ihn aufzuweichen und zu löchern; der Stein bleibt hart und die schwächliche Zunge des getäuschten Leckers reibt sich an ihm wund. So geht es mit Rossini's Ruhm, aere perenniori (wie Don Settimio, der Sprachlehrer meines Sohnes sagt). Trotz des Neidgeifers, der gegen ihn gesprützt wird, stärkt und kräftigt er sich täglich. Hören Sie nun gefälligst und mit den eigenen Ausdrükken des Schreibers, mit welcher höchst lächerlichen und wahrhaft tollen Anklage er gegen unsern unvergleichlichen Komponisten zu Felde zieht. Denn die Widerlegung derselben abzukürzen, zugleich um mein Frauenrecht zu behaupten, werde ich den Worten des Schwätzers einige von meiner Mache einschieben. „Diefs gesagt" — so er — „wenn es wahr ist, wie es denn höchst wahr ist, dafs der Komponist Rossini die Entzückung der musikalischen Welt von einem Pole zum andern ist, so wird er freilich und so

werden seine grofsen Verfechter freilich uns auslachen und sie werden Recht haben." Wie viel Wahrheiten in diesen wenigen Worten! Ich wollte mein Leben verwetten, der Artikelschmidt hat sie hingeschrieben, ohne zu bedenken, was er sagt, sonst hätte er geschwiegen, oder hätte seinem Artikel eine ganz andere Farbe gegeben. Also ist es höchst wahr, dafs Rossini das Entzükken des musikalischen Publikums von einem Pole zum andern macht. Wissen Sie wohl, was das sagen will? Es will soviel sagen: Rossini hat also endlich die Musik gefunden, die jeder ängstlich aufsucht, der nur spielt oder singt, die Musik, die alle befriedigt (aufser einem gewissen Zeitungschreiber) die Musik par excellence, in der That und ipso facto anerkannt und verehrt überall, trotz aller Verschiedenheit des Klima's, der Gewohnheiten, der Sitten, der Zeiten, des Geschmackes und der Mode, einer Verschiedenheit, welcher doch unser Kritiker weiter unten die Wirkung zuschreibt, dafs man bis jetzt noch nicht über ein allgemeines an sich gültiges Schöne in der Musik übereingekommen sei. Nun dieses Entzücken von einem Pole zum andern beweifst ja eben, dafs ein solches Schöne aufgefunden ist, und darum ist die Musik Rossinis die Musik der Natur, die beste aller Musiken, die wahrhaft schönste für jeden, der sich nicht von dem menschlichen Gefühle lossagen will, um sich freiwillig dem musikalischen Geschmacke meines Hundes und meiner Katze beizugesellen. Ja, ja! es ist wahr, höchst wahr, dafs die Freunde Rossinis über den Artikel meines Gegners lachen werden und sie werden daran sehr recht haben — wie er selbst sagt — und wird es dabei auch sein Verbleiben haben. Doch halt! das ist ein grober Irrthum, wenn ihm die Bewunderer Rossinis seine „grofsen Verfechter" zu nennen beliebt. Verfechter? das ist ein handgreiflicher Irrthum, nicht etwa Druckfehler, nein Mangel an Kenntnifs der Thatsachen und an bon sens. Verfechter, Stützen braucht nur, was einstürzen will, aber was fest gewurzelt steht, und, wie obenerwähnter Lehrer meines Sohnes sagt: mole sua stat, das, gleich den Pyramiden des Nilthales, oder den ewigen Apenninen, hat weder grofse noch kleine Stützen nöthig. Stützt eine Zeitung, die zu gleiten und zu sinken droht, stützt ein Werk von zweifelhaftem und bestrittenem Rufe; aber eine Musik, die entzückt, bezaubert, berauscht, von einem Pole zum andern hinreifst, dankt für eure Bemühungen und spottet eurer Stütze. Herkules weifs selber fest zu stehen und schlägt allein die Hydra nieder, die ihm entgegen zischt. Dazu kommt, dafs die Verfechter meines Rossini zu spät — (nach geschlagener Schlacht) kommen dürften. Europa von einem Pole zum andern hat schon den grofsen Prozefs entschieden, jeder Theater-Abend bekräftigt das Urtel. Rossini zählt seine Panegyriker nach Millionen, aber er hat nur Einen Anwald, seinen Genius und der ist ihm trefflich bedient. Doch fahren wir in dem Artikel fort, denn nun kommt es derb. Wohl aufgepafst, denn hier überfielen mich die Krämpfe des Momus und daraus entstand der ganze Aufruhr.

„Doch dem sei wie ihm wolle, es sei uns erlaubt, noch eine kleine Bemerkung (sie wird massiv werden, sage ich euch) zu machen, nämlich, dafs seine Musik, so sehr man sie auch als Wunderwerk preisen mag, doch noch nicht die Wunder der Alten hat hervorbringen mögen. Man lese die Geschichte (ich fürchte sehr die Geschichte ist Fabel. Genug. Hear him!) und man sehe, welche Wunderdinge diese Kunst bewirkt hat." (Der oftgerühmte Don Settimio behauptet, dafs Schriftsteller von Mark und Nachdruck diese Wunderthaten nicht gestatten wollen, doch leider ist der böfe Mann nicht zu Hause und ich schweige daher über diesen Punkt.) „Die Griechen hatten in der That Gründe, sie hoch zu halten, da Orpheus mit seinen Gesängen (habe ich es nicht gesagt, dafs unser Weiser von Fabeln spricht) die Barbarei aus Thrazien verjagte! (und doch sind die Thrazier noch gar barbarisch, aber weil sie nicht Rossini's Leyer hören) und da Tyrtäus durch dasselbe Mittel den Muth der Spartaner zu edler Gluth entflammte." Genug! Nun sagen Sie mir ums Himmels Willen, Verehrtester, hätten Sie wohl und zwar im vollen Tone des Ernstes eine solche Anklage von einem Menschen von Verstand gegen irgend einen Komponisten erwartet, welcher in unserer Zeit geschätzt und geachtet wird? Also der Bei-

fallumjauchzte Rossini soll von dem musikalischen Throne herunter und soll etwas mehr als ein Dutzend-Musiker, werden? Oh! über das wahrlich stupende: Darum! Hört, hört und haltet euch den B..ch! Darum, weil er nicht die Wunderthaten des Orpheus und des Tyrtäus wiederholte (besinne ich mich übrigens recht, so war dieser nur Dichter). Wo zum H—er sucht der unversöhnte Feind das Uebergewichts und der Trefflichkeit Rossini's seine Waffen? So spricht und schreibt man im 19. Jahrhundert? und so spricht ein gebildeter Mann? Ein Vergleich Rossini's mit Pergolesi, Paesiello, Cimarosa, Sacchini...? bon; aber Rossini und Orpheus! Wahrlich hier sehe ich kein tertium comparationis zwischen diesen beiden (welche beide Künstler waren und Furien im Geleite hatten, nachdem sie so viel Wunder durch ihre Musik gezaubert hatten) als dafs die Zwietrachtsfurien, welche Rossini plagen anstatt ihn zu zerreifsen, ihn vielmehr vergnügen, ihn fetter machen, und nur Ruhm, Frohleben und Goldfüchse für ihn vermehren. —

(Schlufs folgt.)

II.

Recensionen.

Das Weltgericht, Oratorium von August Apel, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider, Herzoglich Anhalt-Dessauischem Kapellmeister; mit untergelegtem lateinischem Texte von Karl Niemeier in Halle. Partitur. Auf Kosten des Komponisten und in Kommission bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, Preis 15 Thlr.

(Fortsetzung aus No. 14.)

Dieser Chor führt uns näher zu dem Werke des Komponisten und auf die Frage: auf welche Weise hat er die Chöre und chorartigen Stellen angelegt? Hier trifft ihn der Vorwurf, dafs er nicht alle Mittel angewendet hat, um die gerügten Fehler des Dichters zu verdecken und in die aufgehäufte Masse von Chören möglichste Mannigfaltigkeit zu bringen. Manche Stelle in ihnen, mancher mit „Chor" bezeichnete Satz hätte als Solosatz für ein oder mehre Stimmen behandelt werden können und müssen; dadurch wäre die Masse der Chöre vermindert, und an einzelnen Stellen nicht wenig gewonnen worden. In dem abgedruckten Chore z. B. eignen sich die vier eingerückten Zeilen,

Offen durch Satans mächtige Hand u. s. w.

gewifs mehr zum Vortrage durch zwei einander folgende Solostimmen, vielleicht durch zwei andere abgelöset. Welche Steigerung hätte dann der wieder eintretende Chor gebracht und wieviel reicher sich das Ganze gestaltet?

Auch die Auswahl und Zusammenstellung der verschiedenen Stimmen ist nicht überall angemessen. Dafs die Eroberer, wenn sie denn einmal chorweise auftreten sollten, so wie die Apostel und heiligen Streiter, einem Chore von Männerstimmen, die Mütter und Kinder weiblichen Stimmen zuertheilt sind, war nothwendig und gut. Nicht billigen kann es dagegen Ref., dafs im Uebrigen, die zahlreichen Soli der Engel eingerechnet, der vierstimmige, oder in den Doppel-Chören der zweimal vierstimmige*) Satz, in Sopran, Alt, Tenor und Bafs dargestellt, fast allein herrscht. Das heist die Armuth und Einförmigkeit des Gedichtes aufdecken, statt verdecken. Abgesehen von dem Nachtheile für das Ganze, ist auch hierdurch der Charakter der einzelnen Stimmen verwischt. Der Bafs z. B. ist nach des Ref. Auffassung für die Stimme eines Himmelbewohners zu grob, zu irrdisch. Engelstimmen schweben wol am charakteristischten im hohen Sopran, wie die Lerche im blauen Aether; selbst dem himmlischen Streiter Michael würde Ref. nur den jugendlich-heldenthümlichen Tenor geben und in Engelchören nicht tiefer hinabsteigen. Soll es aber geschehen, so häufe man die höhern Stimmen, um sie vorherrschen zu lassen, wie es etwa Palästrina aus andern Rücksichten gethan. Wie schön hätte sich ein

---

*) Unterschieden vom achtstimmigen Chore. Dieser bildet aus allen acht Stimmen eine Einheit; alle acht stehen nach dem Endresultate gleichsam für Eine Person. Jener stellt zwei Chöre neben- und übereinander; deren jedes eine Einheit ist — gleichsam ein Duett von Chören.

fünfstimmiger Engelchor (2 Soprane u. s. w.) über den gewöhnlichen Menschenchor geschwungen! Auch den Dämonen, die ruh- und bestandlos von den Leidenschaften hin- und hergezogen werden, hätte der ruhig feste, sichernde Bafs entzogen werden müssen. Ref. hätte ihnen auch den hellen, reinen Sopran nicht gelassen und sie so wesentlich von Engeln und Menschen geschieden; der leidenschaftliche Tenor und der schwermüthige Alt wären ihr charakteristisches Element gewesen und wie eigenthümlich hätten diese, sonst nur die, Mittelstimmen, behandelt werden können!

Nach diesen Betrachtungen über die Anlage der Komposition kommen wir zu der Frage: wie hat der Komponist überhaupt die Chöre behandelt? Die vierstimmigen Solosätze wollen wir hier gleich mit betrachten. Allein der Leser lasse sich eine kleine Abweichung gefallen; einiges aus des Ref. Ansicht von der Komposition des Chores überhaupt.

Der Chor, gesungen von einer Masse Stimmen stellt eine Menschenmenge vor. Alle Individuen an einer Stimme (Sopran u. s. w.) gelten für Eine Person (eigentlich eine Klasse von Personen*) jede dieser Personen mufs natürlich als solche behandelt werden. Diese einfachen Sätze vorausgeschickt kann man eine dreifache Weise, das Chor zu behandeln, bei den Komponisten unterscheiden.

Bisweilen bilden sie nur Eine Chorstimme, meist die Oberstimme, vollkommener aus, geben dieser, als der Hauptstimme, ausschliefslich oder doch vorzugweise den Ausdruck und bedienen sich der übrigen Stimmen als Nebenstimmen nur zur Unterstützung, zu Trägern der Oberstimme. Dies ist die niedrigste Stufe der Chorkomposition, denn der Chor, die Vereinigung mehrer Stimmen, ist nur in einer, mithin unvollkommen ausgebildet; wir haben eine Menschenmenge vor uns, aber der gröfsere Theil sind unbedeutende Diener des Begünstigten, haben gleichsam ihre Selbständigkeit, ihre Haltung, ihre Würde weggeworfen. Sie sind zu Nullen herabgesunken und der gröfsere Reichthum des Ganzen ist mit ihnen verloren.

*) Zeitung No. 12. S. 107.

Würdiger und dem Wesen des Chores angemessen ist die Behandlungsweise, nach der jeder Stimme ihre Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit gelassen wird. Dies ist die Weise, in der Händel fast überall, namentlich im Messias seine Chöre gesetzt hat. Fast jeder derselben ist ein Dialog der verschiedenen Stimmen unter einander. In dieser Sphäre bildet sich auch die Fuge, wenn Ein Gedanke sich nach und nach allen Stimmen, also so vielen Individuen, mittheilt und jede ihn ganz oder theilweise nach ihrer Eigenthümlichkeit ausspricht, oder ihm, wenn er in einer andern Stimme erscheint, durch einen Gegensatz die gehörige Beleuchtung giebt. Ist der Gedanke von solcher Wichtigkeit, dafs jede Stimme (jede Person) ganz allein von ihm erfüllt ist und sich weder seine Zertheilung (Zergliederung) noch einen Gegensatz, noch gar eine fremdere Zumischung gestatten kann, dann entsteht der Kanon, in welchem jede Stimme den von Einer begonnenen Hauptsatz, in bestimmter Entfernung folgend, Note für Note nachsingt.*)

Wenn der, den Chor motivirende Gedanke so gereift ist, dafs er von allen zugleich empfunden werden mufs und dafs bei seiner Wichtigkeit auf die Individualität derer, die ihn aussprechen, nicht mehr geachtet werden kann, dann treten alle Stimmen zusammen, jede ihre Selbständigkeit, ihre freiere Entwickelung und Bewegung aufgebend, alle — nicht einer unter ihnen, sondern nur dem Gedanken dienend, der wichtiger ist, als ihrer aller einzelne Bedeutung. Darum wird z. B. im Messias das

Durch einen kam der Tod,

das

Würdig ist das Lamm,

das

Fürwahr u. s. w.

vom gesammten Chor aller Stimmen vorgetra-

*) Ein bekannter Kanon ist der im zweiten Finale von Cosi fan tutte: auf weil volle Gläser blinken. Kanonisch, doch mit fremder Zumischung ist auch in dem bei No. 11. der Zeitung mitgetheilten Christe eleison von Lotti das Thema nachgeahmt.

gen. Darum vereinigen sich im Halleluja bei der gläubig festen, unumstöfslichen Versicherung:

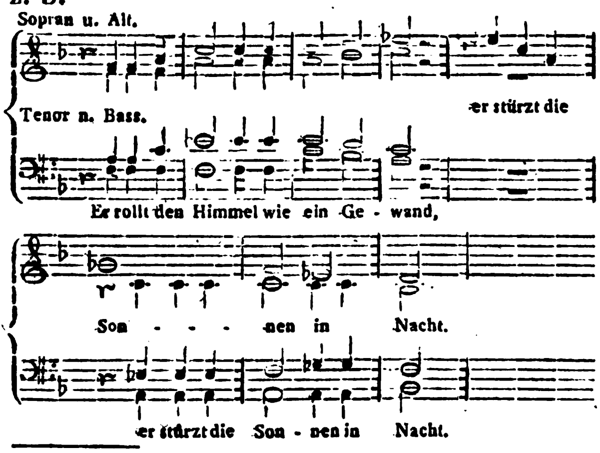
Der Herr wird König sein,

alle Stimmen, darum tritt zwar bei der Wiederholung dieser Stelle der fromme Alt vor, wird aber sogleich wieder von den übrigen Stimmen umschlossen und begleitet*) und erst bei der Entwickelung dieses Hauptgedankens.
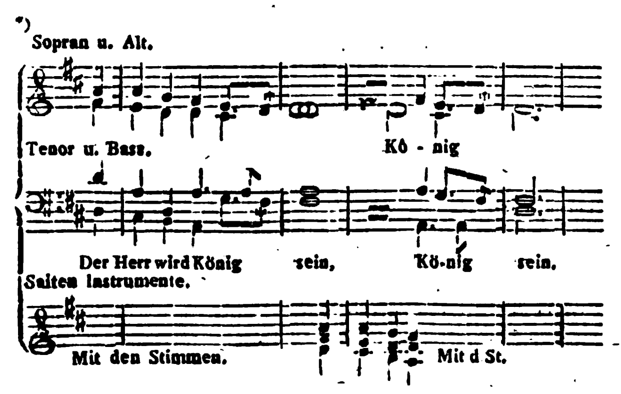
Und er regiert u. s. w.

trennen sich die Stimmen zum Fugato.

Kehren wir nun zu dem Weltgerichte zurück, so finden wir den bei weitem gröfsten Theil der Chöre und Quartette auf der untersten Stufe der Chorkomposition — die Oberstimme allein zu einer Bedeutung entwickelt, gleichsam personifizirt oder individualisirt, — die übrigen blos bedeutunglose Grundlage für jene. Dafs wir diefs an sich mangelhaft nennen dürfen, nicht etwa blos, weil Händel oder sonst wer anders zu Werke gegangen ist, beweisen wir sogleich aus dem Werke selbst. Wo sich nur die geringste Individualisirung der Stimmen zeigt, z. B.
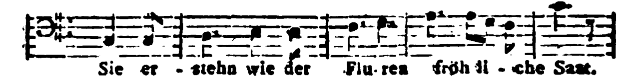


*)



wird auch das Ganze belebter. So ist der Engelchor:

Triumph, sie erstehen u. s. w.

(No. 12 im zweiten Theile) ungeachtet der Anmuth in der Melodie doch wenig bedeutend, bis die Stimmen auseinander treten und den Satz
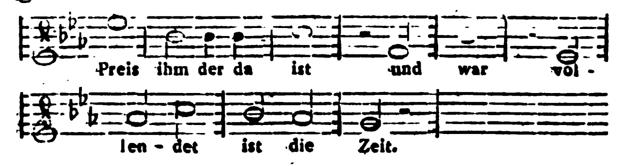


in freier Nachahmung durchführen.

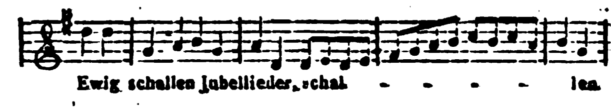
Obgleich der Komponist manchen Anlafs zu einer lebendigern Ausbildung der Chöre und Quartette versäumt hat, so mufs man doch zu seiner Vertheidigung erwähnen, dafs die Todtheit des Gedichts wol jedes lebendigere Aufwallen ersticken konnte und dafs die unbedachte Häufung der Chöre und Quartettstellen eine weitere Ausführung aller Einzelnen nicht rathsam machte, wenn das Werk nicht übermäfsige Ausdehnung erhalten sollte. Allein — die Wirkung bleibt dieselbe. Die Chöre haben sich dem Komponisten nicht beseelt, nicht individualisirt. Dies läfst sich sogar in den Fugen nachweisen, da wo jene ungenügende Weise, den Chor zu behandeln, von selbst wegfallen mufste.

Ein Gedanke, der eine ganze Menge durchdringen soll (worin wir oben das Wesen der Fuge gesetzt haben) mufs auch an und für sich hinlängliche Kraft und Wichtigkeit dazu haben. Ein solcher ist der in der Einleitung mitgetheilte aus Händels Messias. Wir bedauern, keinen solchen in den Fugen des Weltgerichts zu finden.
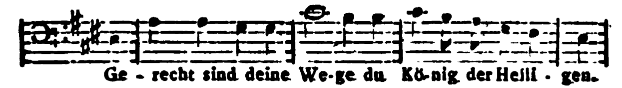
Einer der kräftigsten darin ist das erste Fugenthema:



und zwar durch die energischen, rythmischen Einschnitte nach, „der da ist—und war," wogegen das fortwährende Sinken der Melodie dem Charakter eines feurigen Lobgesanges wenig entsprechen will. Ganz bedeutunglos und in einem so grofsen Werke tadelwerth ist das Thema der dritten Fuge:



so wie



Ungleich besser sind die Themata der Schlufsfuge und der: „sein Wort ist Wahrheit" u. s. w. — Wenn wir demungeachtet in der Durchführung aller Fugen die sichere und gewandte Feder eines tüchtigen Meisters erkennen, wenn wir allen das grofse Verdienst einer steten, die Auffassung so sehr begünstigenden Klarheit zugestehen: so beklagen wir um so mehr, dafs er seine Kräfte an einem Gegenstande verschwendet hat, derselbst todt, ihn nicht beseelen konnte.

Und dies ist das Resultat unserer bisherigen Ausführungen gewesen. Möchten Dichter und Komponisten sich künftig mehr, als bisher bestimmt fühlen, die Wahl des Gegenstandes und den Plan, die Grundlagen des Ganzen sorgfältiger zu erwägen. Nur ein durchaus fähiger Gegenstand, nur ein vollkommen in allen Theilen gereifter Plan, versprechen das Gelingen eines wichtigern Werkes.

(Der Schlufs folgt.)

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 2. April.

Grofses Vokal- und Instrumental-Konzert, gegeben von X. Des Argus, Königl. Kammermusikus und erstem Harfenisten der Königl. Kapelle.

Gewöhnliche Konzertmusik pflegt in der Regel keinen tieferen Eindruck zu hinterlassen. Die Zusammenstellung einer Menge von Kompositionen verschiedener Gattung und von verschiedenen Meistern, wobei sich auch wohl einmal ein Pfuscher einschleicht, und die willkührliche Beschneidung, die sich oft ein gröfseres und gediegneres Werk gefallen lassen mufs, um nur dieser und jener Bravourarie Raum zu geben, zerstückeln nothwendig auch das Innere des Zuhörers und was etwa in ihm zurückbleibt, gleicht den luftigen Glanzfiguren, welche, sobald wir ein Feuerwerk gesehen haben, vor unserer Phantasie herumhüpfen. Ein kluger Konzertgeber, oder ein Konzertgeber, der es redlich meint, wird daher in der Wahl der Musikstücke und in der Zusammenstellung sehr vorsichtig sein müssen. Je mehr sich die einzelnen Musikstücke der Form und dem Inhalte nach zusammen zu einem Ganzen gestalten, je bleibender wird der Eindruck desselben sein und der Zuhörer wie der Konzertgeber werden gewinnen.

Wir freuen uns, dafs Herr Des Argus diese Vorsicht bei der Wahl der Musikstücke seines Konzertes beobachtet hat. Sie waren, wenn wir die tief gefühlte und originell instrumentirte Ouvertüre aus Elisa, von Cherubini, als ganz selbstständig, ausnehmen, sämmtlich von geistesverwandten Komponisten und von der erfoderlichen Kürze, so dafs das Einzelne nicht mehr zerstückelt gegeben zu werden brauchte. Wir nennen die Namen Rossini, Meyerbeer, Karafa, Bochsa, Lafont. Nach der Ouvertüre aus Elisa folgte eine Kavatine von Karafa, deren liebliche Melodieen Herr Bader mit reiner, aus dem Herzen tönender Bruststimme vortrug. Der Kavatine schlofs sich ein interessantes Harfen-Konzert von Bochsa an, welches von Herrn Des Argus vorgetragen wurde. Wir nennen es interessant und diefs dürfte die richtigste Bezeichnung des innern Gehaltes sein. Es beginnt mit einem schmetternden Trompetensatze, dem eine prachtvolle Janitscharenmusik folgt und es läfst sich denken, dafs das Harfen-Solo hierauf höchst überraschend und anmuthig eintreten mufs. Nennen wir dies barokke Laune des Künstlers oder mögen wir darin durchdachte Absicht erkennen: so viel unterliegt keinem Zweifel, dafs wol in keinem Konzerte der Unterschied des reinen Saitentones und des Klanges der Blasinstrumente so charakteristisch hervortritt, als hier. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet mufs das Konzert sehr gefallen und da die Melodieen und Harmonieen stets dem Geiste der eintretenden Instrumente angemessen sind und die Komposition sich der Ganzheit erfreut; so möge sich Herr Bochsa über das Naserümpfen

derjenigen Kritler beruhigen, welche nun einmal jede Komposition verdammen, in der die türkische Trommel gerührt wird.

Herr Des Argus entwickelte eine eben so ausgezeichnete Fertigkeit im Spiel, als Zartheit und Ausdruck im Vortrage. Wir bedauern, dafs er uns nicht ein eigentliches Adagio hören liefs. Ein Harfenspieler kann vollständig nur aus dem Vortrage eines Adagio beurtheilt werden; denn die langsame, gefühlvolle Gattung der Musikstücke ist seine Sphäre, und der Meister zeigt sich hier in dem Beben und Verschwimmen der Akkorde und in dem langaushaltenden, schwierigen Triller. Ist Herr Des Argus dieser Art des Vortrags eben so gewachsen, als der Abwickelung eines Knäuels von Passagen, so läfst sich bei seinem noch nicht vorgerückten Alter Ausserordentliches für die Zukunft erwarten. —

Ein Duett aus der Oper Konstanze und Romilda von Meyerbeer gefiel und wurde von den Damen Seidler und Milder vortrefflich gesungen. Meyerbeer erinnert wie überall, so auch hier an Rossini. Ihm fehlt zwar dessen Melodienflufs und Zusammenhang, er entschädigt aber durch mehr Tiefe. *)

Der zweite Theil des Konzerts begann mit einem angenehmen Trio für Violine, Violoncell und Harfe, von Lafont. Mösers kecker Bogen belebte die spielende Gruppe und erregte ergötzlichen Wettstreit, indem die Herren Des Argus und Krautz (Violoncell) nicht zurückstanden.

Vortrefflich wurde hierauf ein Konzertino für die Klarinette von Herrn Tausch ausgeführt. War es eigne Komposition des Herrn Tausch, oder nicht? Wir wissen es nicht, da in der Ankündigung nichts darüber gesagt ist; aber unendlich hat uns diese kleine düstre Komposition ergriffen, unendlich der elegische Ton seines Instruments!

Die sodann folgende Arie von Rossini haben wir schon mehrmals von Madame Seidler gehört. Sie ist ein Steckenpferdchen, welches diese Dame recht anmuthig zu tummeln weifs und durch dessen Kapriolen sie sich nicht aus dem Sattel werfen läfst, daher ihr auch gebührender Beifall gezollt wurde.

*) Tiefe — und nicht einmal Rossini'scher Zusammenhang? Wundersam!

Den Schlufs machte eine Fantasie für die Harfe von der Komposition des Herrn Des Argus. Nun pflegt man zwar zu sagen: Finis coronat opus. Aber diefs können wir leider im vorliegenden Falle nicht. Besagtes Steckenpferdchen hätte schliefsen sollen. Herr Des Argus ist ein braver Spieler, aber nur mittelmäfsiger Komponist. Das, was dem Publiko als Fantasie gegeben wurde, war nichts, als ein Rondolettchen in der ci-devant Pleyelschen Manier, bei dem die zu häufige Wiederkehr des Thema ermüdete. Das Publikum erkannte indessen den guten Willen. N. G.

Paris, den 11. März 1824.

Gestern wurde in der Academie Royale de Musique: Tarare, Opera in 3 Akten von Beaumarchais und Salièri mit ungetheiltem Beifall gegeben. Die Herren Nourrit (als Tarare), Bonel und Dérivis, so wie die Damen Dabadie und Grassari zeichneten sich im Gesange vorzüglich aus.

Nachrichten aus London zufolge fand Rossini's Barbier von Sevilla, von Garcia vorgestellt, die günstigste Aufnahme, nicht so seine Zelmira, die sich nicht halten konnte.

Die allgemeine Aufmerksamkeit des musikliebenden Publikums ist jetzt auf den jungen Listz gerichtet. Dieses Naturwunder aus dem fernen Ungarn erscheint uns hier, um die seltenste musikalische Ausbildung eines Knaben zu bewähren, wovon wir seit Mozart*) nichts gehört hatten. Eben so bemerkte man in dem Konzerte, welches er neulich gab, die bewundernswürdigste Fruchtbarkeit seiner Einbildungskraft, bei der leichtesten und glänzendsten Ausführung, bei dem Schall der Töne seines Klaviers. Dieses Instrument aus dem Magazine des Herrn Erard, wurde ausschliefslich zu diesem Konzert und nach demselben Modelle, welches bei der letzten Kunstausstellung die goldene Preismedaille erhielt, angefertigt.

Ueber Kortez nach der neuen Bearbeitung nächstens.

*) Mozart ist unstreitig der gröfste Wunderthäter. So wie nach ihm ein Knäblein oder Mägdlein mit gelenken Fingern geboren wird, schreit alles: Wunder, ein zweiter Mozart! Anm. d. Ueb.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21. April — Nro. 16. — 1824.

I.
Freie Aufsätze.

Vertheidigung Rossini's in dem Munde einer Römerin.

(Schlufs.)

Doch! weiter in meiner Rede. Wenn man es Unvollkommenheit und Fehler Rossini's nennen will, wenn er nicht Wunder à la Grecque bewirkt, wo ist dieser Komponist — wir bitten den Herrn Kritiker, uns ihn namhaft zu machen, der — eingerechnet seinen Morlacchi, diese Wunder bewirkt hat, seitdem die Künste in Europa wieder blühen. Und wenn ein solcher in der That nicht vorhanden ist, warum Rossini'n allein eines Fehlers zeihen, den er mit allen seinen Kollegen gemein hat? Ist das nicht eine offenbare Parteilichkeit? Eine freche Ungerechtigkeit? Eine unerträgliche Anmaafsung? So sage uns doch der Kritiker, ob wegen dieses Mangels die Leo, Scarlatti, Piccini, Sarti, Paesiello, Guglielmi, Cimarosa, Zingarelli, Mayer, weniger hoch stehen, und doch fügt er dem Lobe dieser Helden, welche auch er feiert, eine solche Anklage nicht bei!! Dafs diese erhabenen Männer keine Wunder von griechischem Stempel gewirkt haben, soll ihnen keinen Stral des Glanzes rauben, der sie umleuchtet, und dasselbe soll dem erhabensten unter ihnen allen, meinem Rossini seinen Ruhm nehmen, blofs weil der Mailänder Zeitungschreiber hartnäckig und aus so weiter Ferne von ihm, im Gefilde der Kunst und — des Ruhmes ihn bekämpft!! Ah! mein lieber Zeitungschreiber! welche Anmafsung! Sie werfen nach dem Monde mit einem Steine... Lassen Sie sich bedauern, lassen Sie mich dies thun, nicht als grofse Verfechterin Rossini's, aber als eine ihrer Leserinnen, welche Ihnen gern manchmal ihr Vergnügen verdanken, und Sie, wie billig, oft loben, aber auch manchmal nicht begreifen können, wie Sie zu solchem Unsinne kommen.

Es will mir nicht eingehen, wie Sie, indem Sie gegen den grofsen und überraschenden Werth Rossini's jene Queer - Bemerkung machen, doch eine ganz nahe vorliegende übersehen können, welche sich von selbst einem jeden darbietet, der beim Lesen und Schreiben nur ein wenig über das nachdenkt, was er eben liest und schreibt.

Es ist dies die Bemerkung, dafs wenn jene Zauberer, die Sie zitiren, jetzt wieder auf die Welt zurückkehren sollten, sie auch nicht mehr die Wunder zaubern würden, die sie zu ihrer Zeit bewirkten. Warum? Um einen Todten zu erwecken, ist es vor allen Dingen und unumgänglich nothwendig, dafs der Todte vorhanden sei. Diefs gesetzt, wo nun soll gegenwärtig der Orpheus Rossini die Barbarei entwildern, wenn es keine Barbaren mehr giebt (aufser....) da wo man seine Göttermusik singt und spielt? Man müfste denn Barbaren nennen die hirnverrückten Menschen, denen diese Töne nicht gefallen? Wohl konnte der thrazische Sänger Barbaren zähmen, weil er unter ihnen lebte, und damals überall Barbaren lebten, wohl konnte später Tyrtäus den Muth der Spartaner erhöhen, weil jene Helden vielleicht eben daran keinen Ueberflufs hatten; aber — wenn man nicht etwa den Versuch mit den Türken wagen wollte, welche denn doch nicht einmal die Musik Ihres Morlacchi hören wollen, ja nicht einmal die eines Cimarosa oder Paesiello — so kenne ich wenigstens keine Thrazier in Europa die zu civilisiren wären; und darum eben — was könnten in dieser unserer Zeit der neue wie der alte Orpheus bewirken — von Ihrem kriegerischen Dichter gar nicht zu sprechen? Verlangen Sie etwa gar, dafs wir alle wieder in die Wälder zurückkriechen und verwildern sollen, um die Talente und

Zauberkräfte des Rossini zu erproben, an denen Sie zweifeln? Das ist zu arg. Lassen Sie uns das bleiben, was wir sind. Die Heere unserer Tage brauchen keinen Tyrtäus um tapfer zu sein, Europa braucht keinen Orpheus, um das zu sein, was es ist, um auf dem Gipfel der Bildung zu stehen und der reizend-angenehmste Theil der Welt zu sein. Die Irrthümer, in welche viele unsrer Zeitgenossen verfallen sind, zu bekehren, kann nicht das Werk der Musik sein, dazu gehört Erfahrung und gebildete Verstandeseinsicht. Wenn es Ihnen, Verehrtester gelingt, den Griechen Orpheus aus Elisium herauf zu rufen, lassen Sie ihn in Ihrem Quartiere absteigen und lassen Sie ihn eine Arie von Rossini singen. Vielleicht wird der Thrakenzähmer an Ihnen die Wunder vergangener Tage erneuen und wir wollen uns dann einer Bekehrung freuen, die jetzt — ohne die Rückkehr dieses Fabelhelden und zweiten Tubalkain — unmöglich scheint. Doch! ich muſs zu Ihrer eigenen Ehre erklären, daſs, soviel die oben gerügte Anklage gegen Rossini betrifft, Sie doch selbst im Fortgange des Artikels erklären, daſs die Musik auch der gepriesensten Komponisten unserer Zeit, „so ehrenwerth sie auch sei," doch nicht solche Wunder à la Greque bewirkt — und Sie geben als Grund davon an, den Mangel an Uebereinstimmung zwischen den Texteswörten und der dazu geschriebenen Musik! Wahrlich eine drohende Anklage! Doch; konnten Sie mit dieser gegen alle Musiker von der Griechenheit bis jetzt zu Felde ziehen, entschuldigen Sie damit nicht allein Rossini, sondern Sie machen auch die grausamste Satyre auf alle jene Helden der Harmonie, welche den Ruhm Italiens so erhöht haben und die Sie alle Rossini entgegenstellen, um ihn zu verdunkeln. Verzeihung mein Theuerster! Sie mache ich nie zu meinem Anwalde. Die Logik der Leidenschaft überwindet bei Ihnen die der Vernunft, und so gehen trotz allem Talente, trotz aller Gelehrsamkeit, sämmtliche Prozeſse verloren. Verfechten Sie immer die Sache der Vernunft und zwar mit Vernunft, und Sie werden immer gewinnen. Was ferner die auſserordentliche Wirkung anlangt, welche Sie der Angemessenheit der Musik, zu den ihr unterliegenden Texteswörten zuschreiben, welcher Angemessenheit Sie die Zauberkräfte der griechischen Musik zuzuschreiben scheinen: so muſs ich Ihnen sagen, daſs mein Dr. Settimio daran gar nicht glaubt, und ich noch viel weniger. Denn z. B. kann weder dieser gute Lehrer, noch auch ich, die ich doch aus Erfahrung weiſs, was: Gebühren! heiſst, verstehen und begreifen, wie eine solche Uebereinstimmung der Töne und Worte so den mütterlichen — an sich so starken und festen Organismus stören können, um im Theater schwangere Zuschauerinnen zum Abortus zu bringen, noch auch wie mit einer solchen „Uebereinstimmung" Orpheus Löwen und Panterthiere den Wäldern entlockt und das wilde Gefolge der heiſshungrigen und darum eben nichts weniger als zahmen Bestien hinter sich her geschleift habe; noch weniger endlich, wie Amphion durch dasselbe Mittel die Steine zum Tanzen gebracht und Theben aufgemauert habe; wie Thales die Pest aus Kreta verjagt und Peon die schwersten und geheimsten Krankheiten geheilt habe und was dergleichen Wunder mehr sind, wie sie Ihre Historiker dem leichtgläubigen Volke erzählen und auf welche ich mich nicht gleich besinnen kann. Doch der böse Dr. Settimio will aber auch heute gar nicht nach Hause kommen und meine Gelehrsamkeit läſst mich sitzen, wo sie am meisten glänzen sollte. Mein gelehrter Freund würde Ihnen überhaupt noch manche Ihrer Sprechereien aufmutzen, wie z. B. die Stelle, wo Sie sagen: wenn die Spartaner nichts anders als bloſse Dilettanten gewesen wären, so wäre Messene nicht gefallen und die Geschichte spräche nicht von Thermopylä. Wahrlich! ein weiser und inhaltschwerer Spruch der Ihnen ganz eigen gehört; mit dem Sie uns, wie es scheint, lehren wollen, daſs diese Tapfern Messene stürmten und die Perser zurückdrückten, bloſs weil sie die Musik aus dem Grunde verstanden. So viele Schlachten sind zu dieser Zeit geschlagen, so viele Plätze gewonnen worden, und zwar nicht eben von Professoren der Musik, daſs auch mir Ungelehrten, alle Ihre gelehrten Entdeckungen in diesem Gang nur wie Mährchen für die Kinderstube vorkommen. Ich kenne keine andere Stadt, die durch Musik

erobert worden wäre, als Jericho, aber da blies der Athem des Allmächtigen aus den Mauerbrechenden Posaunen und darum darf man dieses wahre Wunder wohl der Musik, nicht der Uebereinstimmung zwischen Worten und Tönen zuschreiben. Doch zum Schlufse! Ihnen ist es nicht genug, dafs Rossini so viele der schönsten Opern geschrieben hat. Sie verlangen von ihm Wunderthaten und Zaubereien, die denen gleich sein sollen, welche nach Ihrer Meinung jene griechischen „Maestri“ bewirkten. Nun wohl denn! hier haben Sie ein solches Wunder, das Orpheus selbst nicht gezaubert hat und ausser Rossini keiner der wackern Musiker gezaubert hat, die ihm vorangingen. Ich berufe mich auf die wahrhaftige Geschichte der Musik, nicht auf die Fabel. „Er — hört wohl — weckt das Entzücken der musikalischen Welt — und wo gäb' es eine musikalischere — von einem Pole zum andern.“ Finden Sie mir doch ein gröfseres Wunder auf, ja nur ein ähnliches, eine weniger bestrittene Zauberkraft eine minder allgemein anerkannte und zugegebene — ja von Ihnen selbst zugegeben — und theilen Sie uns dann dieses gröfsere Wunder in einem triumphirenden „Glissons“ mit. Nun verlasse ich Sie mit meiner Pille im Leibe. Die Zeit lasse diese Pille wirken und Sie heilen. Hier endet meine Widerlegung.

Ich wende mich nun wieder an Sie! geehrtester Herr Redakteur und bitte Sie auf's Neue:

„wenn nicht zu stolz ist mein Begehren,“ meinen Brief in Ihr geehrtes Blatt einzurücken, nicht, als ob der Meister Rossini einer Amazone mehr bedürfte, sondern erstlich, damit mein Mann die Ueberraschung erfahre, von der ich Ihnen oben sprach, und dann, damit die lesende Welt die Dinge einsehe.

1) Das Verdienst Rossinis, bei allen seinen Fehlern, die jeder sieht und Niemand leugnet, ist so aufserordentlich und hervorragend, dafs es, jemehr man es niederzudrücken versucht, nur um desto mehr sich erhebt und glänzt, als unangreifbar, unzerstörbar, unvergleichbar.

2) Die eleganten und gewandten Artikel, mit welchen die Gazetta di Milano ihn angreift, finden nicht einmal bei uns Eva's - Töchtern Gnade, die wir doch pro dote hereditaria und aus Erbsünde leichtgläubig, unaufmerksam und flüchtig sind.

3) Da der grofse Meister Rossini im Römerstaate geboren ist, so soll man doch wohl sehen, dafs auch uns ein vaterländisches Herz im Busen schlägt und dafs wir in der Noth unsern Ruhm zu schätzen und — zu vertheidigen wissen. Wenn ich denke, dafs Rossini in der Romagna geboren wurde, dafs er also Italiener ist, dafs folglich auf ganz Italien der Ruhm zurückstrahlt, ihn hervorgebracht zu haben, so wie es, fruchtbar an Genien, in unsern Tagen einen Alfieri, Appiani, Monti, Volta, la Grangia, Canova, Commancini, Massegni und so viele andere helleuchtende und durch unsterbliche Werke berühmte Namen hervorbrachte — so achte ich es für eine heilige Pflicht einer jeden italienischen Frau, nicht zu dulden, dafs italienische Federn sich erkühnen, den Ruhm eines italienischen Genius verdunkeln oder schwächen zu wollen. Auch winkt mir, und zwar nicht ganz aus der Ferne, die Hoffnung, dafs der Verfasser jener „glatten und gleitenden Artikel im Glissons,“ ein Mann, der nach seiner gewohnten Schreibart zu urtheilen, sich unserm Geschlechte geneigt und artig beweiset, einmal dem unnützen und ihm allein so schädlichen Kriege ein Ende machen wird und so die Achtung und das Wohlwollen der schönen Hälfte des menschlichen Geschlechtes erwerben wird, welche — er mag sagen und thun was er will — immer ganz Rossinisch sein wird. Leben Sie wohl.

Die Frau eines Ihrer Abonnenten.

Regeln nach der Mode zu komponiren.

Ein Komponist bedarf heut zu Tage durchaus nicht mehr des göttlichen Funkens, welchen „des unsterblichen Apollo Gunst“ dem Menschen vom Himmel herab sendet. Hinfort ist es hinreichend, wenn er sich mit ungefähr dreifsig Rossinischen Opern gleichsam ummauert und sie wie in Schubfächern sich ordnet. Er findet darin gewifs viel Erzeugnisse eines schönen wahren Talentes, voll Anmuth und Leben, aber unter wahrhaft geistreichen eigenen

Gedanken finden sich auch Anklänge und ganze Motive, die er geschickt aus alten Komponisten aller Nationen sich zuzueignen wufste; und so werden die Schubfächer dem neuern Komponisten Ideen liefern, seine Komposition auszuschmücken, die er dann auf aller Unkosten eine neue nennt! Weniger nothwendig sind ihm überhaupt Kenntnisse, wenn ihm nur die Kenntnifs nicht fehlt, aus besagten Schubfächern auch die Fehler gegen den Kontrapunkt, die sich etwa dort finden könnten, pünktlich abzuschreiben. Er kann dafür aus eigenen Mitteln eine Masse Instrumentirung hinzufügen, damit er die gestohlene Melodie verdecke. Man bemerke vor allem, dafs diese unsere Regeln dazu dienen, sowohl eine Symphonie, als eine Arie, ein Duett, Terzett, Finale u. s. w. zu komponiren, da unsere modernen Werke alle dieselbe Form, denselben Gang, das nämliche Kolorit haben müssen. Besonders ist ihm noch zu empfehlen, dafs das Orchester die erste Rolle spiele. Darin müssen sich vorzüglich die Modernen auszeichnen, da bei den ältern Komponisten thörigterweise der Gesang dominirt. Er darf auch nicht verfehlen, einige Fortepiano- und Harfen-Passagen in die Singstimme zu schreiben und die Sopran-Arien zum Schlusse mit unerhört hohen Sprüngen zu versehen; wenn auch der Sänger daneben haut, das schadet nicht. Den Blasinstrumenten wird nach der Hauptregel keine Pause verstattet, um Athem zu schöpfen und die Trompeten, Posaunen, Trommeln und Pikkolflöten müssen dem Zuhörer unaufhörlich beinahe alle Möglichkeit nehmen, die Worte der Sänger zu verstehen, die überhaupt dabei nicht viel zu thun haben, da sie nur Nebendinge der Oper sind.

Wer nach meinen Regeln komponiren will, fange jedes beliebige Musikssück mit einigen starken Akkorden an und setze darüber das Zeichen der Fermate; hierauf kommt ein Pizzikato der Violinen und Bässe, dem das Motiv, (versteht sich aus vielbesagten Schubfächern genommen) folgt, ausgeführt von Fagott und Klarinette, welche letztere es unfehlbar in der Terz und Sexte minor des Grund-Tons moduliren mufs. Dieses Motiv komme alsobald wiederholt von der Pikolflöte oder dem Singenden, wie es eben gehen will, denn es ist gleichgültig, ob der Sänger oder das Instrument die Ausführung bekömmt. Nach irgend einer Kadenz geht man zu einem Melodiechen über, dessen hüpfende Bewegung die Füfse zum Tanze ladet und die Hand dem üblichen Crescendo bietet. Hierauf müssen wir durch die ausschweifendsten Modulationen zum Pizzikato, zum Motive und Crescendo zurückkommen; zuletzt schraubt eine Unzahl von Cadenzen die Musici, wenn ihnen der Athem noch nicht ausgegangen ist, immer höher und die Posaunen, Trompeten, Trommeln und Pikkolflöten, hören nicht auf, zu lärmen, bis das Publikum das Zeichen giebt, dies Musikstück nach der Mode zu enden.

Komponisten der neuern Zeit: Ihr solltet mir wahrlich Dank wissen, dafs ich im Schweifse meines Angesichts Euch in wenig Worten die Quintessenz dieser heilsamen Regeln gebe. Zu guter letzt bitte ich Euch, prägt Euerm Gedächtnifse wohl ein, dafs diese meine Weisheit allein Euch belehrt, wie man die erstaunenswerthesten Wunder in schöner Neuheit aufstellen kann. Eure gröfste Sorge sei nur noch, einen Gesang pizzikato einzuführen; das würde einen grofsen Effekt hervorbringen; und in vielstimmigen Sachen, wie in Finalen vor allen Dingen auch einige Kanonenschüsse nur pizzikato anzubringen und Ihr werdet sehen, mit welcher Glorie das Publikum Euch umgeben wird.

Lebt wohl, Amen!

Mayland. Andrer Bossini.

II.

Recensionen.

Das Weltgericht, Oratorium von August Apel, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider, Herzoglich Anhalt-Dessauischem Kapellmeister; mit untergelegtem lateinischem Texte von Karl Niemeier in Halle. Partitur. Auf Kosten des Komponisten und in Kommission bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, Preis 15 Thlr.

(Schlufs aus No. 15.)
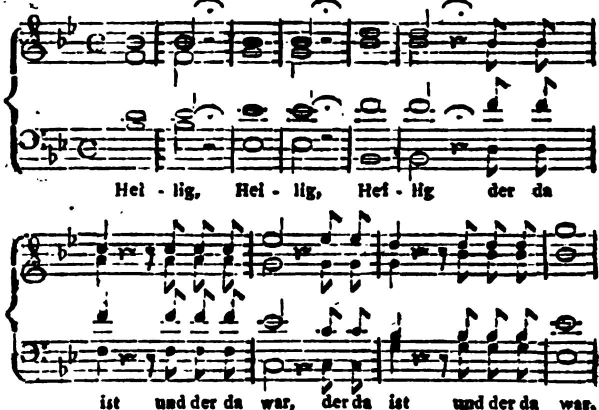
Wir haben bis hierher zu entwickeln versucht, wie zunächst aus dem Gebrechen des Ge-

dichts auch der Komposition höhere, lebendigere Entfaltung gelähmt worden ist. Haben wir hierin nicht geirrt, so ist freilich dadurch dem Werke das höchste Verdienst eines Oratoriums, dramatisches Leben zu einem bestimmten Zwecke darzustellen, abgesprochen. Wir nennen dieses dramatische Leben die verdienstvollste, höchste Eigenschaft eines Oratoriums — nicht etwa, weil wir sie nach dem Muster anderer Oratorien als nothwendig vorausgesetzt haben*), sondern weil sie es ist. Denn stehen nicht in einem Oratorium einzelne Sänger und ganze Chöre — eine Menge Menschen — vor uns, begehrend: belebt und individualisirt und in diesen Eigenschaften von uns aufgefafst zu werden? Wozu diese Menschenmenge, wenn nur die Empfindung, der Gedanke eines Einzelnen ausgesprochen werden sollte? Und wie will ein solches Werk neben seinen Vorgängern bestehen, die eben in jener wichtigsten Eigenschaft so ungleich höher stehen? Demungeachtet ist es gar nicht denkbar, dafs ein Mann, der die Kraft hatte, ein so grofses Werk zu unternehmen und zu vollführen, der eine so gründliche Ausbildung bewährt hat, ein Werk hätte hervorgehen lassen, dafs nicht in irgend einer, oder mancher Beziehung seine Liebe für die Sache und seine darauf gewendeten Kräfte angemessen bekundet und belohnt hätte. Dieses Erfolges, dieser Vergeltung ist nun der Komponist sicher. Hat das Gedicht nicht vermocht, ihn mit neuem Leben zu durchströmen und musikalisch beseelt aus seinem Geiste zurückzukehren, so zeigt doch die Komposition, mit welchem ernsten, religiösen Sinne er das Gedicht in sich aufgenommen und welche Kräfte er daran gesetzt hat, das, was sich nicht völlig beleben lassen wollte, wenigstens würdig wiederzugeben. Würde, Andacht und die aus ihr hervorgehenden Empfindungen (so weit dazu Anlafs war) auch eine Wärme, die nach unserer Auffassung weniger dem Gegenstande, als dem Berufe, über einen religiösen Gegenstand zu sprechen gilt — dieses sind die charakteristischen Eigenschaften des Oratoriums, in ihnen ruht dessen gröfstes Verdienst. Reife in der Technik und eine nie erschütterte Besonnenheit lassen zugleich das Werk, so weit es möglich war, in einer Ganzheit erscheinen, die es uns einer salbungsvollen, wenn auch nicht durchgehends begeisterten, vielweniger genialen Rede vergleichbar machen.

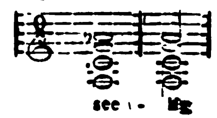
Nach den Einleitungs-Akkorden der Ouvertüre tragen vier Posaunen den (Seite 126 No. 14. der Zeitung mitgetheilten) Satz vor, in welchem die Engel mehrmals den Text:

Ein Tag ist ihm wie tausend Jahr, u. s. w.

aussprechen. Aus ihm, einem später benutzten Choral (von den Rohrinstrumenten*) vorgetragen und sanften Melodien der Violinen webt sich die würdige, andeutungsreiche Einleitung, zu der dann mit würdevoller harmonischer Struktur



der erste Chor der Engel tritt — leider nicht so würdig und kräftig fortfahrend und mit seinem



im weichen Dreiklange offenbar dem Ausdrucke des Ganzen, dieses Satzes und des Wortes untreu und unwahr. Schön schweben bei den Worten

schon schwebt sein Bote

Flöten und Oboen hoch über den wogenden Saiteninstrumenten und den hohen F-Hörnern; der Lobgesang belebt sich in der schon (S. 136. No. 15. der Zeitung) mitgetheilten Stelle

*) Zeitung No. 12. S. 106.

*) Flöten, Oboen, Klarinetten — überhaupt alle Blasinstrumente mit hölzernen Röhren; zur Unterscheidung von den Blasinstrumenten mit blechernen Röhren, Blechinstrumente genannt.

Er rollt den Himmel u. s. w.

und schliefst mit der, besonders durch die Gegenharmonie belebten Fuge (S. 136. das.)

Preis ihm, der da ist u. s. w.

in der der Eintritt des Thema (nach der ersten Durchführung) im Tenor zwischen der von Alt und Bafs fortgeführten Figur der Gegenharmonie, so wie die verengte Durchführung des Thema von Tenor und Sopran und dann von Bafs und Alt gegen die von den Violinen in ordentlicher Bewegung von den Bässen aber in der Umkehrung verarbeitete Figur der Gegenharmonie, die Energie des Satzes vermehrend, Auszeichnung verdienen. Von hier an läfst die Arbeit der Fuge nach, statt sich, wie man erwarten könnte, in stets strengerer und gedrängterer Behandlung zu verstärken; nach einer Durchführung der zweiten Hälfte des Thema

vollendet ist die Zeit

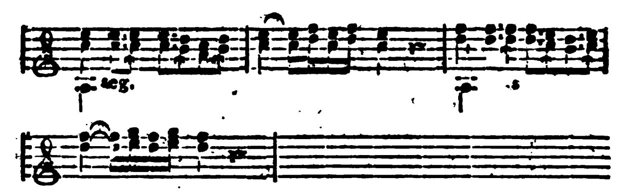
erscheint nur noch die erste Hälfte desselben erst im Sopran, dann im Bafs und Tenor im Einklange, endlich im Alte. Die übrigen Stimmen verstummen daneben, überlassen die Gegen-Figur den Saiteninstrumenten und treten erst wieder zu, wenn sich die Fuge in einen planen vierstimmigen Satz zu verwandeln scheint.

Allein hier wird das Thema in freier Nachahmung und verstärkt von der Oberstimme, unter harmonischer Mitwirkung der übrigen vorgetragen und gleich darauf noch einmal unter den, im Orgelpunkte*) ruhenden Oberstimmen, Blechinstrumenten, Pauken und Violons, neben der von dem Basse, dem Violoncell und Violen nachgeahmten Figur der Gegenbewegung vom Tenor wiederholt, zum würdigen Schlufs einer tüchtigen Fuge. Die Worte:

Ein Tag ist ihm u. s. w.

beenden den Hymnus.

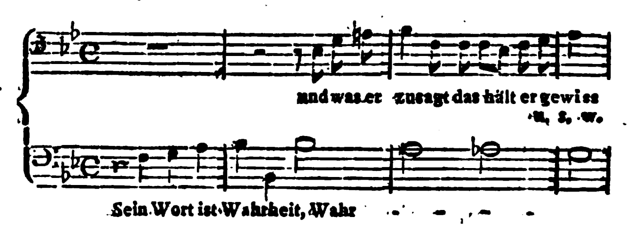
Nach einem überleitenden Zwischenspiele folgt der Triumphgesang der wüsten Dämonen, charakteristisch instrumentirt, dann die schon genannte Scene des Satan. Bei dem Choral der Gläubigen, zu deren Gesange der Marsch:



und Chor der Eroberer den Gegensatz bildet, ist nichts zu erwähnen. Die Eroberer treten militärisch keck auf, ohne dafs ihr Gesang sich über einen guten Soldatenchor in irgend einer Oper erhöbe; ein Engelchor tritt zu beiden — bis hierhin ist eine Nebenfigur



noch das charakteristischte und belebendste bei dem weit fortgeführten dreifachen Chor. Den Schlufs aber desselben und des ersten Theils macht eine vortrefflich gearbeitete kraftvolle Doppelfuge,



die Krone des ersten Theiles.

Der zweite bleibt ungeachtet mancher angenehmen Stelle unbedeutend, bis zu der mit wahrer Begeisterung geschriebenen, malerisch instrumentirten Scene:

Furchtbar wie Donnersturm u. s. w.

mit dem Rufe der Engel:

Versammle dich, Staub u. s. w.

und dem

Fallt über uns, ihr Berge u. s. w.

Diese ganze grofse Abtheilung ist in Einem Gufse hingeschrieben und man fühlt nicht lebhafter, wie der Komponist von ihrer Bedeutung erfüllt war, als wenn man sie mit dem, was ihr vorangeht und folgt, zusammenhält. Ref. macht nur noch auf die höchst bedeutende Behandlung der Violinen und Bässe aufmerksam und schweigt von dem in ächtem Pharisäersinn gedichteten nun folgendem Lobgesange, der mit der Fuge

Gerecht sind deine Weg u. s. w.

den zweiten Theil schliefst.

*) Ein zu einer Folge von Harmonien, zu denen er nicht wesentlich gehört, beibehaltener Ton. Wegen der übrigen Kunstausdrücke sehe der mit der Fugenform Unbekannte die Zeitung Nrt 12. S. 88 und 89.

Mit hoher Majestät und wahrer Tempelfeierlichkeit beginnt der dritte Theil mit dem Chor der Engel:

Er sammlet die Völker vor seinen Thron,

einer der erhabensten Sätze, die Ref. in neuern Kompositionen gefunden hat, im Weltgericht in dieser Beziehung am höchsten stehend. Mit einem matten Menschen- und braven Teufelschor, meist im unisono, beginnt nun das Gericht. Gegen den Ankläger Satan treten unter andern die Märtyrer, mit einem der Choralsätze auf, den wir im ersten Theile von den Gläubigen im Druck unter der Macht der Eroberer gehört haben — dann Eva mit dem Chor der Mütter und Kinder, angenehm instrumentirt mit Flöten, Fagotts und drei Violoncells. Zu der erneuerten Anklage Satans:

Verfolgt von eurem Grimme u. s. w.

kehrt das oben S. 144 mitgetheilte Marschthema, endlich bei dem

Wehe, es schwindet die Hoffnung

der sündigen Menschen die ebenfalls schon angeführte charakteristische Figur wieder. Diese Erinnerungen mögen gut gedacht sein; allein die an den Marsch stellt neben jenen Worten und an solchem Orte nur seine Unkräftigkeit blos. Von dem, was weiter folgt, ist nichts zu sagen, als dafs sich sehr angenehme Stellen (besonders in dem Hymnus an Maria) finden und die Schlufsfuge wacker und kräftig durchgearbeitet ist.

Es hiefse die Achtung gegen einen so tüchtigen Tonsetzer verletzen, wenn seine Korrektheit in jeder Beziehung noch zur Sprache gebracht werden sollte. Ref. wünscht von Herzen und gewifs in vieler Seele dem Komponisten ein Gedicht, das ihn begeistere, ein Ganzes in dem Sinne zu bilden, in dem im Weltgerichte das:

Er sammlet die Völker

und jene Scene im zweiten Theile geschaffen sind.

Der Stich der Partitur ist korrekt und sauber; der Preis für 288 Seiten reichen Inhaltes angemessen.

Marx.

III.
Korrespondenz.

Berlin, den 6. und 13. April.

An beiden Tagen wurde Fernand Kortez nach der neuen Umarbeitung gegeben, erschien mithin in seiner dritten Gestalt. Dafs Herr Spontini die Umarbeitung seiner Werke nicht scheut, sobald er sie nothwendig findet, kann als ein Beweis von redlichem Willen und von Charakterkraft nur lobend anerkannt werden. Besser wäre es freilich, ein Werk würde in seiner ersten dichterischen Anlage gleich so gründlich erwogen, dafs eine erhebliche Abänderung wenigstens in jener nicht nöthig befunden würde; wünschenswerth für den Komponisten, der um so rascher und freier zu neuen Schöpfungen vorschreiten könnte, je weniger er von seinen alten Werken festgehalten würde; wünschenswerth für das Publikum, das sonst gehindert wird, sich ein Kunstwerk als ein Bestehendes einzuprägen und das durch Umänderungen zerstreut, in seinem innigen Interesse gestört wird.*). Ist nun aber einmal eine Abänderung nöthig, so scheint es uns sehr sonderbar, zu tadeln, dafs sie unternommen und dabei auf Mozarts Beispiel zu verweisen, der nie geändert habe. Ist denn alles Recht nnd nur das Recht, was Mozart gethan? Mozarts gröfste Kraft war — man mifsdeute das Wort nicht — ein Kunstinstinkt, in einem Grade, wie er sich noch nie bisher gezeigt hat und wahrscheinlich in unserer Kulturperiode nie wieder zeigen wird. Geist und Urtheilskraft**) war ihm weder von Natur in erheblichem Grade verliehen, noch erheblich ausgebildet. Und — hätte er eine überdachte Umarbeitung seines Ido-

*) Schon an Kindern kann man die Erfahrung machen. Sie wissen es wenig Dank, wenn man ihnen eine Geschichte mit Veränderungen wiederholt und rufen bald zur Ordnung; denn sie fühlen sich in ihrem Glauben, in ihrem gemüthlichen Hineinleben in die Geschichte gestört.

**) Die Begeisterung, in die uns alle seine schöpferische Kraft versetzt, blendet aber die meisten und läfst sie nicht zu einem unbefangenen Urtheile gelangen. So wurde neulich von einem Mozartianer lobend erwähnt, (und wie es schien, als Muster für Kritiker aufgestellt) Mozart habe über Kompositionen gemeiniglich nur mit einem: „es ist was d'rin," oder „es ist nichts drin," geurtheilt. —

meneus unternommen, seiner einzigen auch der musikalischen Haltung nach, grofsen Oper: so würde dieses an einzelnen Schönheiten so unendlich reiche, dieses in vielen Scenen an Grofsheit und Tiefe unvergleichliche Werk nicht von allen Bühnen und leider aus dem Gedächtnisse der Mehrzahl verschwunden sein. Auch ist es ein Vorurtheil, dafs das Genie nicht verändern müsse und könne. Man denke an Göthe, der seinen Tasso und Iphigenia in Prosa schrieb und dann in Verse umarbeitete. Nur der Instinkt geht nicht auf Aenderungen ein; denn er schwebt nicht über seinen Werken und erkennt nicht die Nothwendigkeit, die sie hervorgehen hiefs und die, welche sie zu ändern gebietet. Doch genug über ein Vorurtheil. Kortez hat einer Abänderung bedurft und sie ist erfolgt.

In keiner Oper zeigt sich der Einflufs, welchen das französische Tragödienwesen auf Spontini's Dichter und auf ihn selbst gehabt hat, deutlicher als in Kortez. Die französische Kunstschule, wenigstens wie sie bisher gewesen, verwandelte auf eine wahrhaft chinesische Weise die lebendigen Menschen in Stereotypen und zwar wenige. Mit Verstand und Witz fafste sie auf, welche Eigenschaften dem Menschen, vor allen dem Franzosen die interessantesten wären; diese und ein „raisonnement" über sie waren der eigentliche Gegenstand der Kunstwerke, die Personen gleichsam nur Mittel, sie darzustellen. *) Der Held war zusammengesetzt aus amour, honneur, noblesse — die Geliebte aus amour, honnèteté, douceur, die Vertrauten hatten alles das in geringerm Grade und Fidelitè und was dem mehr. So wurde der unerschöpfliche Reichthum, den Natur dem Künstler bot, leichtsinnig und unkünstlerisch weggeworfen. Und so ist es natürlich, dafs die Mehrzahl der Franzosen, eben für die reichsten und tiefsten Schöpfungen Shakespears und der Deutschen noch nicht gebildet sind.

Auch mit Kortez ist eine solche französische Verstümmelung erfolgt; die gewifs weniger in Frankreich als bei uns empfunden wird. Kortez, dieser Mann mit dem eisernen Willen, diese Felsennatur, die nichts erschüttern kann, dieser Unaufhaltsame, der mit wenigen Hunderten viel mehr Millionen, der ziemlich gebildete, fanatisch-wüthende, verzweifelnde Nationen angreift und unterjocht, den kein Widerstand, keine Verlockung, keine Furcht, nicht Meuterei seiner Krieger, nicht Verluste und Hülflosigkeit, nicht Erbarmen von seinem Ziele abwenden können, der sein Opfer packt und hält, wie die Hyäne, eher zu sterben, als loszulassen bereit — aus diesem Kolofs ist ein braver französischer Militär geworden, der prahlt, nur für die Rettung seines Vaterlandes unterjoche er Mexiko, und der seine Seele und seine Zeit zwischen Generalspflicht und — nun natürlich, und Liebe theilt.

Amazili auf der andern Seite würde den Franzosen, so wie sie geschichtlich uns bekannt ist, nicht noble genug erschienen sein. Sie wurde also im vollen französischen Sinne des Wortes erste Liebhaberin, Braut des Kortez und nun erst, da man sie so hoch, so anständig und vornehm gestellt hat, empfinden wir ihr Hin- und Wiedereilen von einem Heere zum Andern als unweiblich und ihrer unpassend. So zerfällt aber endlich das ganze Stück in zwei sehr heterogene Theile. In dem einen sehen wir Staatsverhandlungen und Krieg — diese können nur die Hülle, nicht den Kern eines Drama abgeben, dazu gehören individuelle, aus jenem veranlafste, bedingte, getragene Verhältnisse. Im andern sehen wir die Liebe des Kortez und der Amazili nur episodisch in jenen Theil eingewebt; darum werden wir auch hier nicht von einem uns ganz erfüllenden Interesse gefesselt.

Indefs jener Fehler der Anlage ist zu fest mit der Ausführung des Gedichtes und mit der Komposition verwachsen, als dafs eine Aenderung

*) Der verderbliche Einflufs dieses Unwesens auf das französische Publikum ist nicht ausgeblieben. Der Theaterbesuchende Franzos bringt statt Herz und Phantasie nur den Verstand, statt Empfänglichkeit Kritik — nach seinen Kräften — mit. Die Regel herrscht auf der Bühne; jeder Zuhörer bewacht vor allem ihre Befolgung und erlaubt eher alles, als ihre Verletzung. Ein gegen die Sprachregel accentuirtes oder gesprochenes Wort, eine regelwidrige Bewegung und vergessen ist das Stück mit der erfoderlichen Illusion, die interessante Situation, jedes Verdienst der Darstellung — der Fehlende wird zur Ordnung verwiesen. Doch haben Deutsche diese Verstandeskälte, die nur dem leergebliebenen Gemüthe möglich ist, dem deutschen Publikum gewünscht.

möglich wäre. Es war also gut, dafs man — wenn denn ein aus dem Innern des Gedichts hervorgehender Total-Effekt unerreichbar war — wenigstens auf einen kräftigen Schlufs für das Ganze bedacht ward und das Stück nicht unbeendigt mit einer unbedeutenden Eroberung Mexikos und einem gleichgültigen Frieden schliefsen liefs. Nach der neuesten Bearbeitung versucht Amazili, Kortez gefangenen Bruder mit Gefahr ihres Lebens vom Opfertode zu retten. Der Priester bestimmt, während Kortez schon stürmt, auch ihr den Tod, wird aber im Momente der Ausführung von einer spanischen Kugel niedergestreckt; die im Sturm eindringenden Spanier befreien Amazili und ihre gefangenen Genossen, Montezuma ist gefangen, Mexiko in Flammen und im Siegertaumel, in der Freude der Befreiung endet das Stück.

Dieses war im Allgemeinen auch die Anlage der Oper von ihren Dichtern, so, wie wir sie in der, in Paris herausgegebenen Partitur finden. Die Stellung der einzelnen Scenen ist in der letzten Anordnung verbessert. Jetzt erblicken wir gleich bei der Eröffnung des Stückes die fantatischen Ausschweifungen, die Gräuel des mexikanischen Priesterdespotismus, die Verweichlichung und zugleich Verwilderung der Nation, die ganz unzulängliche Charakterschwäche des Herrschers. Dies giebt dem Angriffe der Spanier wenigstens eine Art von poetischer Berechtigung, öffnet unsere Augen sogleich und stark für die Gefahr, die die Gefangenen und Amazili bedroht und läfst uns die Schwierigkeiten erwägen, die Kortez zu bekämpfen haben wird. Nun hoffen wir auf sein Heer. Allein wir finden es in Empörung. Alles scheint verloren, als die Empörung in Telasko's Gegenwart ausbricht — und Kortez eiserner Wille, Kortez Herrscherkraft hält seine Schaar, schlägt Mexiko, befreit Amazili und die Gefangenen. —

Spontini hat sehr glücklich das in der Oper aufgegriffen, wat für künstlerische Behandlung die reichsten Anlässe bot. In den Chören entfaltet sich in dieser Oper seine gröfste Kraft — so wie in der Vestalin in der Charakterbildung, in Olimpia in den Finalen, voll Kampf und Streit, in Nurmahal in der Auffassung des romantischen, da und dort durchblickenden Elementes — in diesen Chören stellt sich das wilde Naturvolk, jetzt in wollüstige Ruhe eingewiegt, jetzt aufschäumend in Wuth, den klaren festen europäischen Kriegern gegenüber. Und so, wie wir dies von der ganzen Oper behaupten, so müssen wir auch in den neuzugefügten Scenen die Chorstellen, besonders einen Priesterchor, als das Gelungenste anerkennen. Ueber Einzelheiten werde geredet, wenn das Werk in seiner jetzigen Gestalt dem Publikum und auch uns bekannter geworden ist.

Nur ein Bedenken mufs noch endlich zur Sprache gebracht werden. — Wir müfsten sehr irren, wenn die endlosen Ballets, die vielleicht der französische Theaterritus Herrn Spontini aufdrang, nicht bei uns Deutschen nachtheilig wirkten. Der witzig kalte Franzos nimmt aus Einzelnheiten Befriedigung und glaubt seine Zeit gar nicht übel angewendet zu haben, wenn er dazwischen noch eine zufällige Zerstreuung geniefst. Auch der Italiener läfst sich zwischen den Akten einer grofsen Oper ein Ballet aufführen, und würde das Karneval von Venedig nicht, wie bei uns weise geschehen, nach Iphigenia in Tauris, sondern mitten inne gegeben haben. Allein wir Deutsche, wenn es der Künstler nur recht anfängt, leben uns in das Kunstwerk hinein und finden uns erst dadurch ganz befriedigt. Daher wird es gerade von den Zuhörern, die eine Oper gern tiefer auffassen mögen, widrig und störend empfunden, wenn auf einmal die Handlung still steht, die Hauptpersonen still sitzen und sich eine endlose Reihe von Tänzen entwickelt, die sich schier wie die Hauptsache geberden, wozu die Oper etwa den Rahmen abgiebt. Alles, was der Komponist angeregt hat, wird in diesen Tänzen unter die Füfse getreten, alles vergessen und wenn die Handlung fortschreitet, dann sind die Hörer erkältet, ja ihre Ohren, ihre Augen, ihre Aufmerksamkeit ermüdet und erschöpft. Dies wurde eben in dem zweiten Akte von Kortez wieder recht fühlbar, wie früher einmal in der Vestalin. *)

Und hätten wir noch ein Ballet, das nur den

*) Zeitung No. 8. S. 78.

Namen eines Kunstwerkes verdiente, das sich im Allgemeinen nur über die geistlose Seiltänzerei erhöbe, ja das nur als solche neu, mannigfaltig, anmuthvoll wäre. Können denn diese ewig und endlos wiederholten Sprünge, diese höchst ungraziösen Renkungen, kann dieses naturwidrige Aufheben der Beine einen künstlerischen, ja nur einen angenehmen Eindruck machen? Müssen sie nicht den schwächern Theil des Publikums immer mehr von einem innigen Antheil an Kunst und Natur entwöhnen, immer gleichgültiger für Wohlgestalt machen, immer mehr die Aufmerksamkeit von dem Wesen auf Aeufserliches, vom Geiste auf eine nichtsnutzige körperliche Geschicklichkeit, von Genie und Studium auf Dressur lenken? Herr Spontini, der an der Spitze der Königlichen Oper steht, der seine künstlerische Thätigkeit ausschliefslich der grofsen Oper widmet, hat die nächste Veranlassung, sein Fach und namentlich seine Werke von dieser Ueberladung mit Ausserwesentlichem rein zu halten. —

Die Aufführung war, wie immer unter seiner Leitung, voller Leben und Energie. Herr Bader zeichnete sich aus, Madame Schulz entwickelte ihre Vorzüge so günstig, wie sie es vorzüglich in Spontini's Opern zu thun Gelegenheit findet. Der Meister mag durch manche ihrer Ausführungen erfreut werden; sie mag sich Glück wünschen zu den Rollen, die ihrer Individualität am günstigsten sind und zu der Nähe des Komponisten, der seine Werke besser aufführt, als sie jeder andre früher aufführen liefs. Chor und Orchester, so wie die hier ungenannten Solostimmen bewährten ihren alten Ruf.

Notizen auf einer Kunstreise gesammelt.

Die mittlern und kleinen Städte haben herkömmlicherweise eigentlich kein Bürgerrecht, in den Annalen der Kunst zu glänzen; jedoch hat den Ref. dieses, bei Auffindung so manches vortrefflichen, durch leidige Umstände aber in weniger gekannte Orte verschlagnen Talents oft ein wehmüthiges Gefühl ergriffen, nicht die Macht zu besitzen: ein verborgen lebendes Talent aus seinem Dunkel hervorzuziehn und ihm den Wirkungskreis anzuweisen, der ihm gebührt. So besitzt Bernburg an der Saale einen Nachkommen des berühmten Kapellmeister Naumann, Kantor und Musikdirektor an den Kirchen Bernburgs, der als Komponist kirchlicher Sachen, wie als Orgelspieler wohl verdiente, mehr gekannt zu sein. Nicht minder erfreut sich Quedlinburg in der Person des Herrn Stadtmusikus und Musikdirektors Rose eines Musikers, der gleich ausgezeichnet als Dirigent eines Orchesters, wie als Virtuose auf der Violine und Klarinette ist. Seinen Bemühungen verdankt Quedlinburg ein recht brauchbares Orchester, das bei dem Eifer des Direktors immer mehr zu werden verspricht.

Auch eine Schauspielertruppe ist in Quedlinburg gegenwärtig, die aber die Gränzen einer gewöhnlichen Bande nicht überschreitet und nur ein Subjekt aufzuweisen hat, das in so fern merkwürdig ist, als es in dieser Umgebung sich vorfindet. Es ist nämlich der als Musikdirektor bei dieser Gesellschaft engagirte, höchst schätzbare Künstler, Herr Saul, der nun in eben der Eigenschaft zu dem Köthenschen Theater abgeht, das mit einigen vorzüglichen Mitgliedern versehen sein soll.

An einsichtsvollen und durch ihre Leistungen oft Künstler von Profession beschämenden Dilettanten ist Quedlinburg reich. Es besitzt unter andern einen Zirkel für Männerquartetts, wie Ref. solchen in bedeutenden grofsen Städten nicht vorgefunden hat.

Auch Klausthal, in der Höhe des Harzes, ist nicht entblöfst von Musikern grofsen Talents. Herr Anding, bisheriger Kantor in Klausthal, geht in derselben Eigenschaft nach Lüneburg ab. Sein Abgang wird von den Musikfreunden dieser Stadt sehr bedauert, da sie demselben das Entstehen mehrer auf Uebung im Gesang und der Instrumentalmusik berechneten Musikvereine zu denken haben, denen er mit beispiellosem Eifer mehre Jahre vorstand. In der Theorie der Musik gut zu Hause, verliert Klausthal auch an ihm einen gründlichen Lehrer. Eine grofse Anzahl von Kirchen-Kantaten, so wie weltlichen Kompositionen geben ein schönes Zeugnifs für seine Produktivität und lassen wünschen, dafs er dem gröfsern Publiko bald bekannt werde.

Herr Stolze, Org. in Klausthal, ein Schüler des hochverehrten Organisten Fischer in Erfurt, geht nach Zelle und dürfte von seinem Nachfolger schwerlich als Org. übertroffen werden, um so weniger, da der Magistrat in dem zu ernennenden Nachfolger einen wahren Ausbund musikalischer Fertigkeiten aufzustellen gedenkt, der, wie das Cirkular in der Leipzig. Musikal. Zeitung besagt:

1) ein braver Organist,
2) ein tüchtiger Gesanglehrer,
3) ein gründlicher Klavierlehrer,
4) ein eben so gründlicher Lehrer d. Harmonie
5) ein fertiger Violinspieler,
und 6) ein routinirter Dirigent sein soll.

Für diese Summe Talentreichthums bietet der Klausthaler Magistrat 300 Thlr., frische Luft auf den Bergen und eine gute Aussicht auf den Brocken.

Die Orgel in Klausthal ist nicht unbedeutend; sie hat 3 Klaviere und über 60 klingende Stimmen, woran die Rohrstimmen von vorzüglichem Tone sind. Der Stadt fehlt es übrigens nicht an einsichtsvollen Dilettanten, die den anzustellenden Organisten kräftigst in seinen Bemühungen um die Kultur der Musik unterstützen werden.

Z.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28. April — Nro. 17. — 1824.

II.
Recensionen.

Für Freunde der Tonkunst, von Friedrich Rochlitz. Erster Band. Leipzig bei Karl Friedrich Knobloch. 1824. 8. 430 Seiten.

Nicht bedeutungslos trägt dieses Buch nächst der Zuschrift an Freunde der Tonkunst keinen andern Titel, als den Namen seines Verfassers. Was es enthält, ist ein wichtiger Theil der Resultate, die ein vieljähriges, von Geist und Gefühl beseeltes Hineinleben in die Tonkunst, eine vieljährige Beschäftigung mit ihrer Litteratur dem auch in andern Sphären verdienten Verfasser gewährt hat. Ein Schüler Hillers, aus einer jetzt fast vergessenen Periode, durchlebte er — und zwar an der Spitze der von ihm gestifteten, unter seiner Redaktion*) so blühenden, so einflufsreichen Leipziger musikalischen Zeitung — die mozartsche Zeit, deren regeres Leben erst von Mozarts Tode zu datiren sein mögte; und jetzt, in dem Beginnen einer neuen Periode, zeigen seine Ansichten, seine Darstellungsweise noch dieselbe Frische, dieselbe Wärme, welche uns stets in ihnen erfreut hat. Nichts Veraltetes, nirgends Abschliefsung gegen später Gebildetes und Werdendes, für alles Gute Empfänglichkeit, nirgends auch Affektation; so nahet uns jüngern der ältere, gereifte Freund der Tonkunst, um manches interessante Feld mit uns behaglich, wie es dem ältern ziemt, und froh belebt, wie es alle mög , zu durchwandern.

Das Buch ist den Freunden der Tonkunst zugeschrieben. Ich möchte es nicht blofs in den Händen derer sehen, die ihre Neigung zur Musik selbstthätig dargelegt haben, sondern in den Händen aller, die sich überhaupt eines Interesse für diese Kunst bewufst sind. Je mehr sich der Einflufs der Tonkunst in unserer Zeit verbreitet, je freier und geistiger sich ihr Leben entfaltet: desto zeitgemäfser ist es, ihren Geist, den Gedanken, der in ihren verschiedenen Gestaltungen lebt, aufzufassen und ihr Wesen eben der Mehrzahl, die nur empfangen kann, aufzuklären. Und eben dies (ein vorherrschender Zweck auch unserer Zeitung) wird durch das Buch für Freunde der Tonkunst so höchst erwünscht befördert!

Mehr als in irgend einer andern Kunst bedarf das Publikum in der Musik einer besondern Vorbereitung, einer Anleitung, ihre Werke richtig und erfolgreich aufzunehmen. Unser ganzes Leben ist schon Vorbereitung, Schule, um uns für die Auffassung dichterischer oder plastischer Werke zu befähigen. Indem wir denken lernen, indem wir beginnen, auf unsere und anderer Empfindungen zu merken, indem wir unser Auge auf den uns umgebenden Gestaltungen vergleichend ruhen lassen, üben wir uns, die Nachbildungen der Künstler zu fassen, den Ideenflug des Dichters zu deuten; ist auch diese Stufe der Verständnifs bei weitem nicht das Ziel, die Gränze unserer Erkenntnifs, so ist doch die erste Hälfte des Weges zurückgelegt. Die Musik, es ist wahr, folgt auch den Spuren der Natur. Aber wie schwer sind die Elemente in ihrer künstlerischen Verwandlung, in den ungezählten Gestaltungen und Zusammenstellungen, in dem unaufhaltsamen Dahinströmen der Musik *) zu erkennen, wieviel gehört nun vollends dazu, ein ganzes reiches Tonstück zu durchschauen!

Daher ist denn die Meinung so weit verbreitet, dafs Musik nur dunkle Gefühle anzuregen vermöge, daher ist es erklärlich, dafs selbst denkende Männer trotz den unverkennbar geis-

*) Leider hat sie seit 1819 aufgehört.

*) Zeitung No. 2, 8, 10.

tigen Eindrücken, welche die Tonkunst bei so vielen und so oft hinterlassen hat, dennoch hin und wieder alle Musik für einen blofsen Sinnenreiz ausgeben, vergleichbar etwa einem angenehmen Geruche, der ja in gröfserm Maafse auch die Kraft habe, aufzuregen, zu berauschen, zu betäuben. Kommt nun noch hierzu die Unfähigkeit der meisten Musiker, sich selbst und andere über ihre Kunst klar zu machen, die Unfähigkeit der meisten Musiklehrer, in ihren Schülern Sinn und Idee zu erwecken, so ist sehr begreiflich, warum die grofse Zahl derer, welche sich nicht selbst aufzuklären vermögen, nicht zu der Fähigkeit, auf die tiefere Bedeutung der Musik einzugehen, gelangt und sich selbst des innigeren Genusses, die höher stehenden Kunstwerke aber der verdienten allgemeinern Theilnahme verlustig macht. —

Eines der vortrefflichsten Werke, welche für die geistige Forderung des gröfsern Musik liebenden Publikums bestimmt waren, Hildegard von Hohenthal, von Heinse, scheint diesen Zweck nicht in dem gehofften Grade erfüllt zu haben. Manche tiefere philosophische Ansicht scheint dem Verfasser selbst nicht so klar geworden zu sein, dafs er sie der Mehrzahl seiner Leser hätte zugänglich machen können; auch mag der Verfasser durch Ueberladung mit unnöthigen Notizen, durch ein oft gezwungenes Prunken mit ausgebreiteter Litteratur und Kenntnifs des Technischen*) und durch die bizarre Mischung dieser oft trockenen Bestandtheile, zu glühenden Schilderungen aufgeregter Sinnlichkeit, seinem Werke selbst Eintrag gethan haben. Der nicht so tief denkende, aber weit richtiger und tiefer auffassende Hoffmann scheint den Kredit seiner Kunstansichten durch seinen zügellosen, die eigentliche Meinung oft verdunkeln den Humor geschwächt *) und fast überall nur als Unterhaltungsschriftsteller gegolten zu haben.**)

Mit tiefern Kenntnissen und einer überwiegenden Klarheit führt uns der Verfasser des vorliegenden Buches zu den ihm zunächst werthen, von ihm zunächst gekannten Gegenständen aus der musikalischen Welt; weniger, wie es scheint, Neues anzuregen, als Vorhandenes zu erleuchten Willens. Sehr willkommen sind uns die Bilder aus dem äufsern Leben der Musiker, die, wie man schon oft bemerkt hat, ein ganz eigenes Völkchen bilden und gekannt sein wollen. Der possierliche Stadtmusikus, der die grofse Welt auch nach Virtuosengebrauch brandschatzen mögte, der junge Virtuos auf dem Landsitze seines Fürsten, sind Bildner voll Wahrheit und Leben, das letztere besonders mit dem gemüthlichsten Humor gewürzt. Wir nennen diese Aufsätze, die Anordnung des Buches verlassend, zuerst, denn sie sind am geeignetsten, aus der grofsen in die Musikwelt einzuführen, auch wol am geeignetsten die Aufmerksamkeit derer zu gewinnen, die für Musik selbst nur ein schwächeres Interesse hegen.

An sie reihen sich Bildnisse Hillers, der Mara und Andreas Rombergs. Auch hier mufs selbst der nichtmusikalische Leser durch die lebendige Auffassung der Charaktere, durch die sichere, feine und stets getreue Darstellung lebhaft interessirt werden und erkennen, dafs sie so nur einem Manne gelingen konnte, der für das Leben und die Kunst jener Personen ein gleich helles und geübtes Auge gehabt hat.

*) Wie in seinem Ardinghello. Es ist bemerkenswerth, dafs eben geistvolle Männer in diese Eigenheit verfallen, wahrscheinlich um sich den Technikern dadurch geltend zu machen, auch wol ihre Schwäche eben in dem technischen Theile zu verdecken. So selbst der unsterbliche, nie genug gepriesene Göthe, wenn er in Kunst und Alterthum über Werke der Plastik redet. Als wenn nicht jeder durch ihre geistreichen Ansichten sich befriedigt fühlte, als wenn sie sich erst den Technikern gleichstellen müfsten, um sich über sie zu erheben! Wer diesen Theil der Kunst überwunden hat, wird nicht Technik, sondern den Geist, der auch in ihr lebt, anschauen lassen.

*) Nun vollends in unserer, von Scherz und Ironie, wie es scheint, so ganz entwöhnten Periode. Was hat man nicht schon in dieser Zeitung alles falsch gedeutet! Den Spott über ein lächerliches Gerücht in No. 3. S. 25, hat man für eine Bestätigung desselben gelesen, die Recension der Beethovenschen Sonate in No. 11. (wahrscheinlich ein Satz S. 98.) hat das Gerücht verbreitet, Beethoven sei gestorben — eine achtbare musikalische Familie hat die Recension — für einen argen Tadel Beethovens angesehen. Difficile est, satyram non scribere.

**) Vergl. meine Abhandlung: E. T. A. Hoffmann als Musiker, im Anhange zu Hoffmanns Lebensbeschreibung.

Marx.

Musiker und Musikfreunde aber finden eine reichere Ausbeute.

Höchst interessant wird ihnen sein, durch die beseelte Darstellung des Lebens Johann Adam Hillers sich einmal in die nächste Periode vor Mozart zu versetzen. — Die Genie's in den Künsten folgen sich, wie es scheint, nicht in ununterbrochener Reihe; einer Periode genialer Entwickelung folgt eine Zeit der Ruhe, in welcher Talente die vom Genie geöffneten Bahnen ebnen, das dort Erfundene weiter verarbeiten und zugleich für eine neue, vom Genie zu eröffnende Periode vorarbeiten. So scheinen uns die von Händel u. Sebastian Bach nach einer, und den grofsen Italienern des siebzehnten und (der ersten Hälfte) des achtzehnten Jahrhunderts nach der andern Richtung eröffneten Bahnen durch Hasse und Naumann, durch Graun und Schulz und andre weniger Bekannte weiter verfolgt und geebnet worden zu sein; Emanuel Bach und Hiller nebst andern den Eintritt der Mozartschen Periode vorbereitet zu haben — wie denn (um unsere Ansicht noch einen Schritt weiter zu verfolgen) der von Mozart eingeschlagene Weg von Pär, Weigl, Winter (wenigstens in seiner deutschen Oper, d. Opferfest) u. andern benutzt worden.

Es ist höchst wohlthuend, das ernstliche, von wahrer Kunstliebe beseelte und so erfolgreiche Wirken Hillers, daneben aber die Empfänglichkeit, den Enthusiasmus des alten Mannes für damals neue, in einem neuen Geiste geschaffene Werke jüngerer Meister, z. B. für Mozarts Requiem zu sehen. „Seine Verehrung und Liebe gegen dasselbe," sagt unser Verfasser, „ging so weit, dafs er sogar eine Abschrift der Partitur von fremder Hand und auch den bald erscheinenden Druck nicht mogte, sondern — jetzt, der Greis, wie ehemals mit Hasse in Dresden der Jüngling — das Ganze sich eigenhändig abschrieb. Dasselbe that er auch mit Joseph Haidns herrlicher Messe, die hernach als No. 4. gedruckt worden ist; und auf die Titel schrieb er mit zollhohen Buchstaben: Opus summum viri summi, W. A. Mozart; Opus summum viri summi, J. Haidn." Herrlicher Beethoven! Findest du auch einen Hiller? —

Eben so wohlthuend wirkt das Verhältnifs voller Pietät der jüngern, wenn gleich berühmtern Tonkünstler zu Hiller, den sie vertrauensvoll und nie ohne Erfolg bei ihren Arbeiten zu Rathe zogen. Der Verfasser nennt hier „Naumann, der selbst in spätern männlichen Jahren, da er von mehren Nationen nur gerühmt zu werden gewohnt war, „„Vater Hillern"" (unter welcher Benennung er bei den jüngern Meistern überall kursirte) seine Arbeiten zuschickte und dessen oft strengen Tadel benutzte. Die Oper ist schön und wäre noch schöner, schrieb ihm z. B. Hiller, als er die Kora zurückgab, wenn der Komponist auch überall gut deklamirt hätte, seine Rondo's lassen wollte und in manchen Sätzen das Ende finden könnte — Und nun wurden mehre Bogen Beläge und Vorschläge zu Verbesserungen beigebracht. Vater Hiller hat mich etwas stark mitgenommen — fing sich Naumanns nächster Brief an: „„Dafür bist du auch mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe"" — war die Antwort."

(Der Schlufs folgt.)

III.

Korrespondenz.

Charfreitags-Musik.

In der stillen Woche haben wir Graun's Passions-Musik, dieses preufsische National-Kunst-Produkt, zweimal (zum 69sten und 70sten Mal seit seinem ersten Erscheinen) mit gewohntem Interesse und gleicher Erbauung gehört.

Die erste Aufführung am Mittwoch Nachmittag in der Garnison-Kirche war durch den wohlthätigen Zweck und uneigennützigen Eifer des Herrn Direktor Hansmann ausgezeichnet, mit seinem Sing-Institut für milde Anstalten der Menschenliebe unermüdlich nach besten Kräften zu wirken. Die Solo-Gesang-Partien wurden von den Demoiselles Weizmann, Karoline und Katharina Eunicke, den Herren Stümer und Blume ausgeführt.

Die zweite Aufführung der Passions-Kantate erfolgte auf Veranstaltung und unter Leitung des Herrn Professor Zelter in gewohnter Art

am Charfreitage Abends im hell erleuchteten, klangvollen Saale des Königlichen Opernhauses, dessen Entbehrung für grofse Vokal-Musiken, bei seiner vorzüglichen Qualifikation dazu in akustischer Hinsicht, sehr zu bedauern ist.

Die Sopran-Soli wurden von den Damen Milder und Schulz gesungen. Diese Namen zu nennen, reicht hin, den Kunstwerth der Ausführung zu bezeichnen. Dennoch können wir uns selbst den Nachgenufs der Erinnerung nicht versagen, der rührenden Töne der Mad. Milder und ihres einfach seelenvollen Vortrages in dem tief gefühlten Recitativ: „Ach! mein Immanuel", dem „Gebet um neue Stärke" und dem melodischen Duett: „Feinde die ihr mich betrübt" zu gedenken. In letzterem ist durch die vorgenommene Stimmen-Verwechselung zwar, zum Gewinn der Wirkung für die Sopran-Stimme, diese mehr in die Mittel-Töne gelegt, dagegen aber auch wol der Melodie oft ein Theil des Reizes der Oberstimme entzogen, und es gehört ein so hoher Tenor, als Herr Stümer dazu, um anhaltend in der höchsten Stimmlage zu verweilen und die Töne zu tragen.

Madame Schulz excellirte als Bravoursängerin in der berühmten Arie: „Singt dem göttlichen Propheten" noch bei der Wiederholung mit gleicher Kraft und in dem hohen Triller auf a — b schliefsend. Die Rundung der Koloraturen war ganz der bewunderten Kunstfertigkeit dieser hochgeschätzten Sängerin angemessen, deren Vortrag der Recitative auch der Empfindung gemäfs und zweckmäfsig nüancirt war. Einen trefflich ausgeführten Triller auf einem Leittone vor der Schlufs-Fermate hätten wir in dieser Musik lieber entbehrt.

Herr Stümer singt die ganze schöne Tenor-Partie mit dem, diesem denkenden Künstler eigenen, bedeutsamen Vortrage und zeichnete sich besonders in der rührenden Arie: „Ihr weichgeschaff'nen Seelen," wie in dem bereits erwähnten Duett aus.

Die hohe Bafs-Stimme des Hr. Devrient d. j. ist ganz für die Partie dieser Kantate geeignet. Wir bedauerten um so mehr, die Arie: „So stehet ein Berg Gottes" nicht in der Tonart D zu hören, da der schroffe Uebergang aus dem B dur zu der in A beginnenden Fuge: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen", störend wirkt.

Graun hat uns hier ein Vorbild einer Fuge zurückgelassen, die kommenden Zeiten noch als Muster gelten wird, wie sie der geist- und gemüthvolle Rochlitz auch in seiner neuesten, sehr zu beherzigenden Schrift:

„Für Freunde der Tonkunst"

ehrenvoll aufstellt.

Die Chöre wurden sämmtlich mit der Fülle und Gediegenheit des Tons, der Präcision, und intensiven Kraft ausgeführt, durch welche die Fasch-Zeltersche Sing-Akademie sich in der Masse gebildeter Stimmen stets auszeichnet.

Wir verkennen dabei keineswegs auch die Bestrebungen und rühmlichen Leistungen anderer Sing-Vereine. Alle wirken zu Einem Zwecke: Reinigung des Kunst-Geschmacks und Veredlung des Gemüths. —

Kurz vor der Passion hatte man auch Gelegenheit, an heiliger Stätte Pergolese's „Stabat mater" zu hören. — Möchte doch einmal Beethoven's „Christus am Oelberge" und Mozart's hier noch nie gehörte Oster-Kantate: „Davide penitente", auch Händel's „Messias" wieder aufgeführt werden. Die Gewohnheit hat ihre Rechte, aber auch jede Zeit ihre Ansprüche.

J. P. S.

Ueber denselben Gegenstand.

Bei aller Achtung vor dem einsichtsvollen Verfasser des vorstehenden Berichts und bei dem ernstlichen Wunsche, überall nur zum Lobe Gelegenheit zu finden, darf ich doch bei einem so ansehnlichen Gegenstande, als die Aufführung grofser Oratorien ist, über einen Unfug nicht schweigen, desgleichen ich in sehr kleinen Städten nicht gefunden habe, einen Unfug, der Berlins und der von Fasch in so edlem Sinne gestifteten Akademie gleich unwürdig ist. Ich meine die Verunstaltungen, welche man sich mit den ehrwürdigen Meisterwerken erlaubt, die das Geschick der Aufführung trifft.

Die Präcision, mit welcher die Singakademie alle Chöre ausführte, verdient das gröfste Lob und bezeugt das Verdienst des Herrn Professor Zelter, jene Chöre fleifsig, sorgfältig und genau

eingeübt zu haben. Allein das ist die unterste, bei weitem nicht die einzige Pflicht eines Akademiedirektors. Die Akademie ist kein öffentliches Institut. Dieser Umstand befreit sie von öffentlicher Beurtheilung und gern übergehe ich daher die nachdenklichen Fragen: wie ihre reichen Mittel (eine grofse Anzahl guter Stimmen, eine sehr reiche Bibliothek) verwendet werden, was für die Mitglieder, was für das Publikum, was endlich für die Fortbildung der Kunst durch sie gewonnen werde, in Verhältnifs zu dem, was gewonnen werden könnte — mit Stillschweigen. Nur von öffentlichen Aufführungen sei hier die Rede; ich würde mich sogar auf die jetzige der Graun'schen Passion beschränken, wenn nicht für das ununterrichtete Publikum der Beweis nöthig wäre, dafs nicht ein vielleicht zufällig veranlafster Mifsgriff, sondern ein verjährungnahes Unwesen obwaltete.

Die erste Pflicht eines Akademiedirektors für öffentliche Aufführungen ist zweckmässige Wahl der aufzuführenden Werke. Sie müssen an sich der Aufführung, des Vorzugs vor denen, die nicht aufgeführt werden, werth — ihre Folge mufs nicht blos auf Abwechselung, sondern auch möglichst auf Förderung des Publikums in künstlerischer Beziehung berechnet sein. Diese Pflicht wird von Herrn Prof. Zelter nur sehr unvollkommen erfüllt.

Seit drei Jahren hörten wir von der Akademie:

1) den Messias,
2) Athalia von Händel und
3) den Tod Jesu von Graun.

Jedes dieser Werke verdient an sich die Aufführung und wenn manchem Händelschen Oratorium vor Athalia der Vorzug gebühren mögte, so will ich die Wahl nicht Herrn Prof. Zelter zuschreiben, da sie von jemand anders getroffen oder wenigstens veranlafst sein soll. Allein wie kann man rechtfertigen, dafs die Graunsche Passion Jahr für Jahr wiederholt wird und — bei der Seltenheit akademischer Aufführungen — andre, weit vorzüglichere, z. B. eben den Messias von Händel so zurückdrängt, wenigstens vom Charfreitage, dessen Feier nicht herrlicher begangen werden kann, als durch dieses Meisterwerk? Die Zeiten sind vorüber, wo wir Leiden beklagen, die die höchste Verherrlichung sind. Die kleine, weichliche Ansichtsweise im Tod Jesu lebt nur noch in dunklern Kreisen. Unserer geistig erhobenen Zeit ist ein freieres Aufschauen erlaubt. Wir dürfen und müssen die Leiden, die Schmach und den Tod tief empfinden, unsere Seele mufs mit weinen und mit sterben. Aber dann dürfen und müssen wir uns auch mit dem Verklärten erheben, unser Auge darf alle Stralen seines Lichtes sammeln. Unser Glaube ist nicht in eine kleine Kirche eingeschlossen, unsere Verehrung trägt nicht die ängstliche Fessel einer dürftigen, nur durch geringe Kräfte bedingten Form*). Wir sehen die unschätzbaren Folgen des Wirkens Jesu über die ganze Erde ausgebreitet, Früchte auf Früchte seiner herrlichen Saat, unser Hymnus tönt in den Lobgesang der Nationen. In diesen Gesinnungen müssen wir den Tag feiern, an dem Jesus sein Wirken mit dem Tode besiegelte. Dies ist der Grundgedanke des Messias, der den Kampf des Lichts mit der Finsternifs und den Sieg des Glaubens verherrlicht, wie noch kein Werk irgend einer Kunst. Dies ist das Werk, welches jeden Hörer geistig fördert, hoch erhebt über jede kleinliche Ansicht und Denkweise, welches geistig und technisch solche Tiefe hat, dafs es noch in Jahrhunderten nicht erschöpft werden wird — diefs ist die Charfreitagsmusik, die unsern Tagen geziemt.**)

*) Zeitung No. 12. S. 107.

**) Man lese, was einer unserer gröfsten Männer, obgleich er nicht einmal Musikverständiger war, was Herder über den Messias sagt: . . . . Lesen Sie die Vorreden Luthers zu seinem Gesangbuch und was er sonst bei aller Gelegenheit von der Musik spricht, wie er sie nächst der Theologie als eine zweite Theologie preiset, und sagen, was nach diesem Begriff unsre Musik des Gottesdienstes für eine andere Sache sein könnte! Noch neulich habe ich dies an Händels Messias aufs neue gefühlt und geahnet. O Freund, welch' ein grofses Werk ist dieser Messias, eine wahre christliche Epopee in Tönen! Wenn Sie gleich von Anfange die sanfte Trostesstimme, sodann zur Ankunft des Messias in der ganzen Natur Berg und Thal ebnen hören, bis sich die Hoheit, die Hoheit des Herrn offenbaret u. alle Welt ihn schaut mit einander; wenn Sie die schauerliche Arie: wer mag ertragen den Tag, wenn er kommt u. sein Läuterungsfeuer durch

Die Graun'sche Passion steht im Ganzen auch künstlerisch unter unserer Zeit. Die Arien und das Duett werden allgemein als unbefriedigend empfunden, die Einförmigkeit in ihrer und der Struktur der übrigens schönen Recitative ermüdet, manche Stelle, z. B.

weinet nicht, es hat überwunden der Löwe u. s. w.

wird nur noch aus Respekt für das Ganze ohne Lächeln tolerirt, selbst die gut gesetzten Choräle können nicht mehr begeistern, die Instrumentation ist fast durchgängig bedeutung- und erfolglos, nur die Chöre ergreifen, erfüllen uns noch jetzt mit ihrer frommen Wahrheit — das Ganze endlich schliefst ungefähr in der Höhe, in der es begonnen hat u. kann uns höchstens erbauliche Unterhaltung, nicht Erhebung gewähren.

Dennoch verdient sie wegen der Chöre, Recitative und einzelner Schönheiten Erhaltung, und die Bedürfnisse derer, welche für höhere Musik noch nicht gereift, sind der Berücksichtigung werth. Allein eben für diese sorgt ja die Hannsmannsche Siugakademie durch die nach Preis und Ort weit gemeinnützigern Aufführungen in der Kirche. Auch genügen ihre Kräfte vollkommen für die Passion, welche gar keine grofse Besetzung erfodert, wogegen der Messias für die gröfsern Kräfte der Sing-Akademie eine würdigere Uebung bietet. So könnte und müfste beiden Werken ihr Recht wiederfahren und so würde, selbst wenn sich die Akademie nicht dazu verstehen könnte, öfters aufzutreten, noch Raum für andere Werke, z. B. das Alexanderfest von Händel, geschafft.

Die zweite Pflicht eines Akademiedirektors ist: das erwählte Werk in einer seinem Wesen und den Ansprüchen unserer Zeit angemessenen Weise zur Aufführung zu bringen, wozu freilich gehört, dafs man in den Geist des Werkes eingehe und die Bedürfnisse der Zeit kenne. Hier verdient das Verfahren des Hrn Professor Zelter laute Rüge, um so mehr, da er auf seinem Standpunkte als Direktor der gröfsten bestehenden Akademie bedeutenden Einflufs hat, da er den Ruf geniefst, ein Verehrer und Kenner eben der alten Musik zu sein und sein Beispiel Schwächere zu gleichem Unwesen verleiten könnte.*) Ich wende mich auf Athalia von Händel zurück, wo weniger erheblich gefehlt worden ist.

Bekanntlich waren zu Händels Zeit unsere Blasinstrumente noch wenig ausgebildet, zum Theil noch nicht einmal erfunden. Ihre Stelle vertrat die Orgel, welche Händel nach der Aussage sachverständiger Zeitgenossen auf eine freie, eigenthümliche, höchst wirkungsreiche Weise

Ihr ganzes Wesen fühlen; und der fröhliche helle Bote kommt, der mit seinem Lerchengesange Frohlocken in Zion bringt; und die Völker, die so tief in den Kreuzgängen des Dunkels wandeln, nun sehn ein grofs Licht, bis der ganze helle Morgen da ist; wenn sodann das Einzige Chor in seiner Art: es ist uns ein Kind geboren, alle Namen des Neugebornen wie Thautropfen vom Himmel herabzählet, und plötzlich alles schweigt und die sanfteste Hirtenmusik Nacht nnd Schlummer macht und die Ankunft vorbereitet — Sie wissen, m Fr., mit Worten läfst sich über alle diefs nichts sagen. Hören Sie die Arie: er wird Hirte sein: kommt her zu ihm, die ihr mühselig seid: hören Sie das Chor: Sieh das ist Gottes Lamm und darauf denn das Herzdurchdringende Solo: er ward verschmähet: deine Schmach zerbrach sein Herz: schau an und sieh, ob irgend sei ein Jammer gleich seinem Jammer und Alles, Alles was folgt, (bis zu dem in die Ewigkeiten hineingehenden Halleluja! ewig und ewig. Vernehmen dann nach einer kurzen Pause das sanfte, gewisse: ich weifs, dafs mein Erlöser lebt und fühlen den allgemeinen Todesschlaf und die Auferstehung und wenn die liebliche Trommete tönt, die schöne Frühlingsverwandlung, und hören den Dialog über dem Grabe, Tod, wo ist dein Pfeil? und abermal Alles Alles, bis alle Chöre aus allen Welt-Enden dem Preiswerthen Lamm Dank und Hoheit zu Füfsen legen, auf ewig und ewig — hören Sie dies und haben nur einiges Gefühl für Religion und Töne; wie werden Sie an manche unsrer Kirchenmusiken denken? Und doch ist alles so einfach! und nur Worte aus der Bibel — ja Gottlob! nur Worte aus der Bibel; keine schöngereimte Kantate!

*) Leider fehlt es nicht an einem Beispiele. Auch Herr Hansmann liefs die Arie: so steht ein Berg Gottes, von der weiter unten die Rede sein wird, in C dur singen und (that er's, um der Modulation von da nach A dur überhoben zu sein?) schlofs den ersten Theil mit der Arie. Man denke sich ein Oratorium, das mit grofsen Chören anfängt und den ersten Theil mit einer Arie schliefst; dann eine Pause, in der die etwa angeregte Begeisterung sich verzehrt — und nun der zweite Theil mit einer feurigen Fuge (die den ersten besiegeln sollte) einherstürmend, dann sich unmittelbar in einem sanften Choral abkühlend!! Und solches Unwesen darf in Berlin mit dem Werke getrieben werden, auf das die Berliner stolz sind!

behandelte. — Bei den jetzigen Aufführungen seiner Werke schweigt die Orgel. Statt ihrer haben wir den reichen Chor der Blasinstrumente und unser Ohr ist an ihre Fülle, an ihre Effekte, an den Gegensatz, den sie zu den Saiteninstrumenten bilden, an die Mitteltinte, die sie zwischen diesen und den Singstimmen abgeben, gewöhnt. Ein Händelsches Werk ohne Orgel und ohne Blasinstrumente ist daher weniger, als Händel selbst beabsichtigt hat und weniger, als wir zu empfangen gewohnt sind. Deſshalb halte ich es für unerläſslich, ein solches Werk, wenn es aufgeführt werden soll, zu instrumentiren. Ein glänzendes Beispiel hat Mozart in dem Messias gegeben; Mozart, der in dieser seiner Arbeit, durch eine so tiefgedachte und fleiſsige Instrumentation, wie er sie nie in seinen eigenen Werken ausführte, bewiesen hat, welche Liebe und Ehrfurcht er für seinen groſsen Vorgänger hegte; Mozart, dem man gewiſs den richtigsten Takt in der Musik zutrauen darf. —

Herr Prof. Zelter führte Athalia ohne neue Instrumentation auf. Die Folge war, daſs die Einförmigkeit bloſser Saiteninstrumente unser anders gewöhntes Ohr nicht nur ermüdete, sondern daſs auch die starkbesetzten, nie von weichen Blasinstrumenten gedeckten Violinen immer schärfer und zerreiſsender unser Gehör verletzten.

Dieſs darf man nicht für eine miſsverstandene Ehrfurcht für die Integrität des Werkes ansehen, denn wie zerrissen und verstümmelt wird der Messias aufgeführt! Arien besonders und Recitative werden weggeworfen, als wären sie durch Zufall oder ungeschickte Hand hineingelegt worden, nicht als hätten sie Händels und Mozarts ernste Prüfung zu bestehen gehabt. Ist es nun zu verwundern, ~~wenn der~~ unkundige Theil des Publikums glaubt, nur die Händelschen Chöre seien noch erträglich; und wenn Sänger, die es nicht verstehen, Händels Arien zu singen, ihre Ungeschicktheit hinter jenes Vorurtheil verbergen? Das gröſste Verdienst dieses Werkes ist eben die hohe Einheit, derzufolge jedes vorhergehende Stück die nachfolgenden vorbereitet und alle in gemessener Bahn zum Gipfel führen. Diese geistige Einheit hat auch eine musterhafte Oekonomie mit den Mitteln begründet. Die zwei wichtigsten Punkte — den Tod des Heilands und den Schluſs des Ganzen, die Verherrlichung — ausgenommen, drängt sich nirgend Chor auf Chor; überall gewähren uns Arien die nöthige Erholung. Doch ich habe nicht nöthig ausführlicher zu sein, da der hochverdiente Rochlitz in seinem neuesten Werke „für Freunde der Tonkunst" so meisterhaft über den Messias geschrieben hat. — Wie kann sich nun Herr Professor Zelter bestimmen, dieses jedem wahren Musiker heilige Werk zu zerreiſsen, nicht einmal die äuſsere Harmonie des Ganzen zu schonen, die Oekonomie des auch in dieser Beziehung so tief überdachten Werkes zu zerstören? Eine Masse Händelscher Chöre, meist nur durch kleine Recitative von wenigen Takten, selten, zu selten durch Arien auseinandergehalten, wer kann das ertragen, ohne ermüdet, übertäubt zu werden, oder — stumpf zu sein?

Ein eben so verwerfliches Verfahren hat Hr. Prof. Zelter sich mit der Graunschen Passion erlaubt. Hält man es denn für gleichgültig, in welchem Tone ein Stück geschrieben ist, glaubt man, daſs der Zufall die Tonart*) und die Folge derselben, bestimmt? Wer je aus voller Seele etwas komponirt hat, ja, wer nur mit ganzer Seele auf gute Kompositionen Anderer eingegangen ist, der weiſs, welch einen Einfluſs die Tonart, in der sich dem Komponisten die erste anregende Idee vorstellte, auf die Gestaltung des Ganzen gewinnt, wie man dieselbe Melodie in einer andern Tonart anders empfunden, anders gestaltet haben würde.

Wie kann man sich erlauben, den kindlich frommen, unschuldigen Gesang

ein Gebet um neue Stärke

aus dem kindlich unschuldigen G-dur in das wehmüthige sehnsüchtige F-dur, die glänzende sonnenhelle Arie:

So stehet ein Berg Gottes,
Den Fuſs in Ungewittern,
Das Haupt in Sonnenstralen

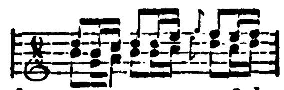
aus dem feurigen D-dur nach dem weichen dämmerungsreichen B-dur zu versetzen? Hätten

*) Wegen dieses Ausdruckes s. Zeitung No. 2. S. 10.

nicht schon die Violinen, die in D-dur so hell und frisch klingen und auf deren Kraft Graun so augenscheinlich gerechnet hat, hätten sie nicht schon abmahnen müfsen? Und wie leidet darunter die Verbindung des Ganzen! Nach dem Schlufse des Gebets in Fdur schlägt der Akkord des folgenden Recitativs 6

an, nach der zweiten Arie in B-dur wird eine kleine Formel des Nachspieles auf eine nichtssagende, kleinliche Weise fortgesetzt, bis endlich die B-dur Arie sich wohl oder übel an die A-dur Fuge anreiht.

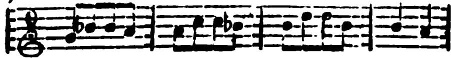
Eben so verwerflich ist es, die erste Stimme im Duett einem Tenor zu geben. Ist denn etwa alles erlaubt und gut, was nur nicht gegen die Regeln des Generalbasses läuft? Ist es gleichgültig, ob ein Sopran sich frei in die luftige Höhe schwingt, oder ein Tenor sich in die höhern Töne drängt, die bei ihm nur leidenschaftlichen, oder — gar keinen Ausdruck haben; und da von der unbedeutendern zweiten Sopranstimme bedeckt wird, statt dafs sie den ersten Sopran so zweckmäfsig hebt? Kann sich der weiche Sextengang



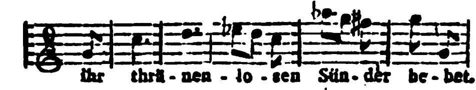
so leicht aufschwingen, wie die helltönenden Terzen:

und endlich, kann man nur auf den ersten Blick verkennen, dafs Graun absichtlich und wohlbedächtig zwei Soprane, gleiche Stimmen, wählte, deren Melodien sich schwesterlich umschlingen?—

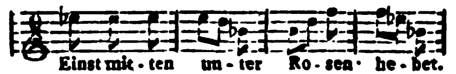
Die dritte Pflicht eines Direktors ist, die Ausführung sachgemäfs zu leiten. So ungern ich auf eine Diskussion über das Tempo eingehe, da es an einem festen Maafsstabe, wenigstens für die nicht nach dem Chronometer bezeichneten Kompositionen fehlt, so darf doch die alles verflächende, jede Eigenthümlichkeit verwischende Wahl der Tempi nicht ungerügt bleiben. Wie wurde, um nur zwei Beispiele zu geben, der Mittelsatz der G-dur Arie



und der ohnehin nicht kräftig genug komponirte Mittelsatz der Tenorarie

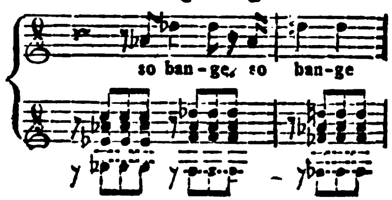


gedehnt, dafs in letzterm besonders der Satz

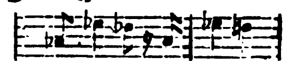


sich wie ein langsamer ¾ Walzer anhörte! Es steht ja sogar Allegretto und Vivace darüber — wenn man nicht schon, selbst abgesehen von der Bedeutung, an der harmonischen Behandlung und dem Gange der Melodien wahrnehmen könnte, dafs der Komponist darauf gerechnet hat, beide Sätze durch lebhaftes Tempo gehoben zu sehen.

Die vierte Pflicht eines Direktors endlich ist, den Ausübenden rathend zur Seite zu stehen. Hätte Herr Professor Zelter diese erfüllt und nöthigenfalls seine Autorität als Direktor angewendet, so würde es in den Graunschen so richtig gefühlten und meist so gut gedachten Recitativen (des besten Theils der Passion nächst den Chören) nicht zu so vielen zweckwidrigen Aenderungen, z. B. zu der Verwandlung des so tiefgefühlten, so schön gesteigerten



im ersten Recitative auf Kosten des Ausdrucks und der Steigerung in ein



gekommen sein. Was aber soll man vollends zu dem Vortrage des zweiten Recitativs sagen? Ich bekenne mich aufser Stande, hier einzelne Fehler nachzuweisen; denn nichts war unverändert, keine Stelle unverderbt geblieben. Wer ein Recitativ so verunstalten kann, der beweiset, dafs er es gar nicht verstanden hat. Auch die schönsten Töne können dafür kein Ersatz sein.

Diese, obwohl strenge Wahrheiten ist man dem Interesse des Publikums, der Kunst und dem Andenken würdiger Meister schuldig. Habe ich irgendwo geirrt, so biete ich für sachgemäfse Widerlegung, wie schon sonst geschehn, diese Zeitung selbst an und versichere für dergleichen, wie für andre Beiträge meine und des Herrn Herausgebers Erkenntlichkeit.

Marx.

Bekanntmachung.

Bewährte Kenner haben über die Kompositionen und die Virtuosität des Herrn Professor Würfel (Pianofortespieler) und Herrn Janusch (Flötist) in Folge ihres in Leipzig gegebenen Konzerts sehr günstig geurtheilt. Daher mache ich auf ihr, Mittwoch den 5ten bevorstehendes Konzert aufmerksam.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5. Mai — Nro. 18. — 1824.

II.

Recensionen.

Für Freunde der Tonkunst, von Friedrich Rochlitz. Erster Band. Leipzig bei Karl Friedrich Knobloch. 1824. 8. 430 Seiten.

(Schlufs aus No. 17.)

Höchst interessant und lehrreich für Sänger und Freunde der Gesangkunst ist der Lebensabrifs der Mara. Auch sie giebt ein Beispiel, dafs selbst die ungünstigsten Verhältnisse die Entwickelung einer kräftigen Natur nicht verhindern können. Man kann aus dieser Biographie lernen, wie viel aufser dem Talente für Musik zu einer vollendeten Sängerin gehört. „So hat man sie, erzählt der Verfasser, Hauptarien Hasse's nach und nach sechs bis achtmal vortragen hören, mithin, da diese Arien nach damaliger Sitte zwei Hauptabschnitte hatten, deren erster stets wiederholt wurde, diese ersten Abschnitte zwölf- bis sechszehnmal, und nie hat sie sich dabei blos wiederholt; nie auch bei ihren Ausschmückungen vom Ausdruck und Styl des Stückes sich entfernt." — Und an einer andern Stelle: „noch heute erinnern sich Männer vom vollgültigsten Urtheil mit Erstaunen und freudiger Begeisterung — z. B. mit welcher Kraft und mit welcher, das festeste unbedingteste Vertrauen ausdrückenden Gröfse sie in jener berühmten Arie des Händelschen Messias das oft wiederkehrende: „„Ich weifs, dafs mein Erlöser lebt"" sang, und singend sprach, und sprechend accentuirte, alle Zuhörer zu gleichem Gefühle stimmend und ihre Gemüther mit sich emporschwingend."
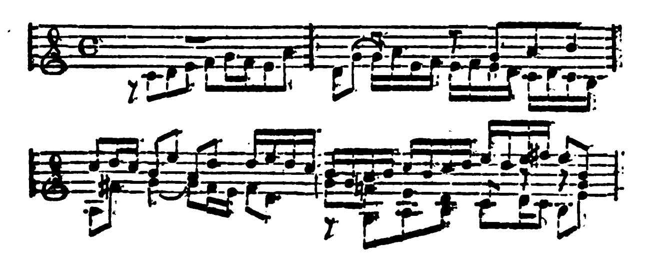
An die Bildnisse reihen wir allgemeinere Aufsätze über blinde Musiker — der Komponist und der Liebhaber — Verschiedenheit der Urtheile (und Urtheilenden) über Werke der Tonkunst — Verschiedenheit der Wirkungen der Musik auf gebildete oder ungebildete Völker, — reich an treffenden und fruchtbaren Bemerkungen für Künstler und Kunstfreunde. Das Gebiet der Tonkunst bezeichnet unser Verfasser in dem ersten hier genannten Aufsatze, als den besuchtesten und wohlthätigsten Zufluchts-Ort für Blinde — und schreitet damit zu der Frage fort, warum demungeachtet noch kein Blinder sich in der Komposition ausgezeichnet habe, da man meinen sollte; blinde Musiker würden, im Vergleiche mit sehenden, „sich in ihren Produktionen vornehmlich durch Schwung, Fülle und Originalität der Phantasie, so wie durch Innigkeit, Tiefe und Zartheit des Gefühls auszeichnen; würden öfter, als diese, ganz eigene Wege einschlagen und weit lieber dichtend sich ihrer Phantasie und ihren Gefühlen überlassen, als die Kompositionen Anderer mühsam einstudiren und vortragen." Es werden sehr einleuchtende Ursachen zur Erklärung dieser Erscheinung angeführt. Sollte nicht neben ihnen auch anzunehmen sein, dafs der Geist des früh Erblindeten, besonders aber des Blind-Gebornen, nie so, wie der des Sehenden, sich bereichern, im Allgemeinen nie die für Produktivität nöthigen Kräfte einsammeln könne und dafs das stete Gefühl einer mangelhaften Organisation, die Hülfsbedürftigkeit, das Abgetrenntsein von der menschlichen Gesellschaft, ja schon das Anderssein, den Blinden nie die sichere innere Ruhe, die muthige Zuversicht vergönne, die das Schaffen so sehr befördern, ohne die vielleicht gar nicht geschaffen werden kann? — Was weiter von dem Gedächtnisse der Blinden, namentlich des Flötenspielers Dülon erzählt wird, ist sehr merkwürdig.

Eine höchst werthvolle Betrachtung: die

Fuge, bietet uns den Uebergang zu den, die Tonkunst unmittelbar fassenden Abhandlungen. Ihren Zweck, Dilettanten und Laien die Fuge zugänglich, verständlich, werth zu machen, wird sie bei aufmerksamen und folgsamen Lesern gewiſs erreichen; der Weg, den der Verfasser einschlägt, scheint auch uns der zweckmäſsigste, die Darstellung läſst an Gründlichkeit (so weit der Zweck sie gestattete) und Klarheit nichts zu wünschen übrig. Auch Komponisten finden eine gute Lehre, Ref. aber Gelegenheit, die Bestimmung eines Sprachgebrauchs in dieser Materie vorzuschlagen.
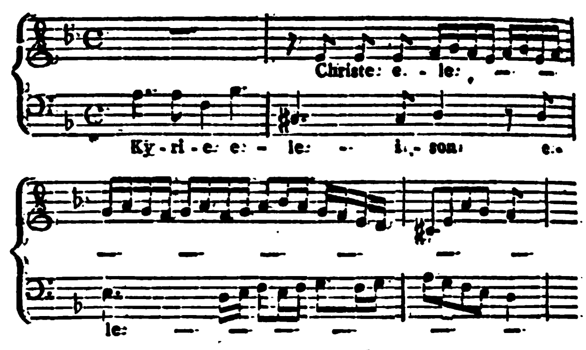
Was Thema der Fuge sei und bedeute — so wie, was man unter dem Ausdrucke Gegenharmonie und Zwischenharmonie begreife, — ist schon in dieser Zeitung für Ununterrichtete angemerkt worden.*) Das Thema ist es, welches in den verschiedenen Stimmen durchgearbeitet und möglichst genau wiederholt wird. Nicht so ist es mit der Figur der Gegenharmonie, die man vielmehr freier gestaltet, auch wol ganz mit einer andern vertauscht. So ist es z. B. in der ersten Fuge in Sebastian Bachs wohl temporirtem Klavier

(Leipzig bei Peters, Th. 1.)



wie schon diese ersten Takte zeigen. Eine solche Fuge hat also Einen Hauptgedanken, Ein Thema, welches sich stets und genau wiederholt.

Allein es giebt Fugen, in denen, bald jedes einzeln, bald beide neben und gegeneinander zwei Themata durchgeführt werden, jedes streng beibehalten, jedes als ein unveränderlicher und unentbehrlicher Hauptgedanke behandelt — keines also bloſse Gegenharmonie ist. Ein Beispiel für diese Art ist die Fuge in Mozarts Requiem



Wenn nun das Thema in der Fuge die Hauptsache, der Gedanke ist, welcher das ganze Tonstück anregt und alle sonst darin vorkommenden Sätze als Nebensachen, oder Nebengedanken beherrscht, so sollte man, wie dem Ref. scheint, die Fugen zunächst nach den Thematen eintheilen und

Fugen mit einem Thema (z. B. die eben angeführte Bachsche) einfache,

Fugen mit zwei Thematen (z. B. die Mozartsche) Doppel-Fugen,

Fugen mit drei, vier Thematen, drei- und vierfache Fugen

nennen.

Hiernächst erst käme in Betracht, ob das Thema oder ob die Themata stets genau beibehalten, überall als vorherrschende Sätze ein- und durchgeführt seien. Eine solche Fuge (die obigen dienen wieder als ein Beispiel) würde strenge, eine anders behandelte, freie Fuge zu nennen sein; eine solche ist die Ouvertüre zur Zauberflöte.

Endlich kann in jeder Fuge (so wie in jedem mehrstimmigen Tonsatze) der doppelte Kontrapunkt, diejenige Setzart angewendet werden, vermöge deren die Oberstimme zur Unterstimme werden kann, ohne daſs harmonisch falsche Fortschreitungen entstehen. Allein eben, weil diese Setzart überall Anwendung finden kann, ist sie nicht geeignet, die Fugen nach ihr zu klassifiziren — man müſste sie denn mit allen Tonsätzen in solche theilen, in denen der doppelte Kontrapunkt angewendet und in solche, wo er nicht angewendet ist.

Die oben als sachgemäſs empfohlne Nennungs-Weise ist aber keineswegs die Allgemeine, Ein Theil der Musiker hat — wie es scheint,

*) No. 10. S. 88. u. f. No. 15. S. 135.

willkührlich — angenommen, daſs zu einer strengen Fuge zwei Themata (Thema und Kontrathema oder Kontrasubjekt) gehören, nennt (wie auch unser Verfasser) die mozartsche Doppelfuge: Kyrie, Christe eleison und die graunsche: Christus hat uns ein Vorbild gelassen u.s.w, — strenge Fugen, oder Fugen schlechtweg. Ref., der sich der oben erwählten Benennungsweise stets bedienen wird**) bemerkt dies nur, um wenigstens Miſsverständnisse zu vermeiden. Auf den Aufsatz und seinen Werth hat übrigens die Benennungsweise durchaus keinen Einfluſs.

Meisterhaft, den Komponisten und Direktoren beherzigenswerth, den Freunden ernster Musik, die sich mit dem gröſsten Oratorium vertraut machen, sich den höchsten Genuſs verschaffen wollen, der in dieser Sphäre zu erlangen ist — nicht genug zu empfehlen ist die Abhandlung über Händels Messias. (Obgleich Ref. nicht überall des Verfassers Ansicht theilen kann***), so hat er doch den Aufsatz mit der innigsten Freude gelesen, der einen seiner Lieblinge gründlicher und tiefer, als bisher irgend geschehen, zur Betrachtung zog, mit der lebhaftesten Theilnahme bemerkt, wie das herrliche Werk in dem Gemüthe des Verfassers lebendig geworden ist. Er wünscht, daſs die vortrefflichen Lehren, die aus diesem Aufsatze hervorgehen, nirgends taube Ohren und versteinerte Herzen finden mögen.

Interessant für jeden Musikfreund, besonders aber für Komponisten und Freunde der Kunstgeschichte ist die Abhandlung über die Entstehung der Oper, so wie die (über das Opernfinale) Veranlassung zu genauerer Prüfung eines musikalischen Glaubensartikels.

Die wertheste Stelle im Buche ist übrigens dem Ref. die Zusicherung des Verfassers, daſs die verschiedenen Gegenstände, die er in diesem ersten Theile behandelt hat — er vertheilt sie unter die Rubriken

Bildnisse,

Betrachtungen,

Vermischtes — in folgenden Bänden fortgesetzt werden sollen. Möge der Verfasser seine zahlreichen Verehrer bald mit diesen Fortsetzungen erfreuen.

Marx.

**) und bedient hat. Zeitung No. 16. S. 144.

***) Namentlich nicht in Betreff der Mozartschen Instrumentation. Vergl. Zeitung No. 17. S. 154.

Schottische Lieder, mit englischem und deutschem Texte, für eine Singstimme und (bei vier Liedern für ein) kleines Chor mit Begleitung des Piano-Forte, einer Violine und eines Violoncello, (beide obligat) komponirt von Ludwig von Beethoven. 3 Hefte. Op. 107. 108. Berlin. Schlesingersche Buch- und Musikhandlung. Pr. f. alle 3 Hfte 6 Thlr. 4 Gr.

Der unsterbliche Meister beschenkt seine Verehrer mit 25 schottischen Volks-Liedern, die in seinem Diademe zwar als kleine, aber demohnerachtet als ächte Perlen ewig glänzen werden, so lange das Lied bei fühlenden Seelen ein bescheidenes Plätzchen behaupten wird. Wir sind es schon lange an Beethoven gewohnt, daſs er sich nicht zu dem herabläſst, was das wohlgefällige, Kunstsinn affektirende Kopfnicken (um mit Hoffmann zu sprechen) des musikalischen Pöbels, den er (besonders in seinen groſsen Arbeiten) drückt, gewinnen könnte. Auch hier ist kein Gemeinplatz; keine, zwar oft gefällige, aber bis zum Ueberdruſs gehörte melodische Wendung; keiner von den beliebten Schluſsfällen, wie sie jetzt wol eben Mode sind. Hier ist ferner kein überreiztes, krankes Schmachten; keine absichtliche Malerei; kein unzeitiger Spaſs, wie man diese Gebrechen an Liedern bekannter Komponisten jetzt so oft findet; nein! rein aus dem ewigen Born seines Original-Genie's sind diese Lieder geschöpft, hier ist Natur und nur diejenige reine Freude, welche aus Liebe zu ihr das menschliche Herz bewegt und erfreut. Sie schlieſsen sich in Hinsicht auf die dem Liede geziemende, edle Simplicität würdig an die Lieder von Schulz, Reichardt und Zelter an und ziehn jedes unbefangene, von Modesachen entfernte, Naturliebende Gemüth unwiderstehlich zu sich hinauf. So muſs das Lied sein. So hat es uns auch Göthe gelehrt. Je mehr man diese Lieder singt, desto tiefer senken sie sich in das
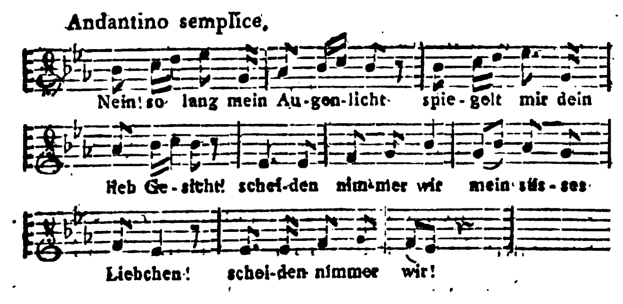
Gemüth hinein. Man trägt sie auf dem Spaziergange, ohne dafs man es will, immer bei sich; man mag den blauen Himmel ansehn, oder die geschmückte Erde, sich über glückliche Menschen freuen, oder den feuchten Blick auf Gräber senken; überall erregen Anklänge aus diesen Liedern Freude oder Beileid.

Die Gedichte sind gröfstentheils überaus schön und eigenthümlich und verdienen hinsichts ihrer Poesie und einfachen Diktion eine besondere Würdigung. Ursprünglich sind sie von Beethoven (wie sich auch schon aus dem Titel schliefsen läfst) englisch komponirt, weshalb denn auch zwei Lieder in der (übrigens durchaus vortrefflichen und treuen) deutschen Uebersetzung nicht so recht zu der Deklamation in der Melodie passen. Nämlich gleich die frische No. 1 im ersten Hefte, in welcher das Wort Musik durchgängig englisch, Musik skandirt ist. Besonders störend aber ist, deutsch gesungen, No. 2 im 3ten Heft: „o Zaub'rin leb' wohl!" Die übrigen lassen sich aber gröfstentheils deutsch sehr gut vortragen.

Wir stellen sie zusammen in:

1) zart trauernde Lieder,
2) Soldaten-Lieder,
3) Trink-Lieder und
4) heitere Minne-Lieder.

1) Unter den zart trauernden hat dem Rec. besonders „der treue Johine" gefallen. (No. 4, H. 3.) Wie herzinnig ist er, wie treu! Der Schlufs:



ist überaus rührend und wahr! Das Nachspiel ist ein Abschiedsgrufs aus weiter Ferne, den der treue Johine, Thränen im schönen, wahren Auge, der Heifsgeliebten zuwinkt.

Recht aus des Sängers Brust ist auch „o köstliche Zeit" (No. 3, H. 1) gesungen. Ein Andante con moto hebt im Diskante des Piano-Forte eine süfse, ländliche und interessante Melodie an, (sie erinnert an die Pastoral-Symphonie, v i e l l e i c h t a b s i c h t l i c h ?). Die Saiten-Instrumente tragen die Stimme sanft fort mit den Worten: „o köstliche Zeit, wo im Jubelgedrang ich führte den Reigen zu Tanz und Gesang, wo frisch von der Quelle, wie Tageslicht helle, mein Inn'res flofs über, so sprudelnd und schnell!" Der Piano-Forte-Bafs begleitet die Melodie mit einer, Ländlichkeit athmenden Triolen-Figur, mit der sich das Cello in der Gegenbewegung brüderlich umschlingt. Die Figur ruht im Basse durchgängig auf F. In der Melodie liegt eine unnennbare Wehmuth. Sie sagt: Die holde Vergangenheit ist dahin! — Das geprefste Herz will sich Luft machen und bricht mit einem Allegro ben marcato, vom Pizzicato des Cello gehoben, in die Worte aus „Wein! Wein! Wein! Komm bring' mir Wein, zur Lust mir, Freund meiner Brust, thu mir Bescheid! Wein! bis der Jugend Träum' umziehn die Brust mir! Warum (hier ein schmelzendes ritardando) ach! flohen sie so weit?" Das Thema des Allegro weckt als Nachspiel wieder aus dem ritardando auf, fällt aber bald in die köstliche Zeit zurück (Andante) und schliefst mit den beiden ersten Takten das Allegro. — Beethoven ist ein grofser Psycholog und weifs die innersten Saiten der Seele unendlich zart zu berühren!

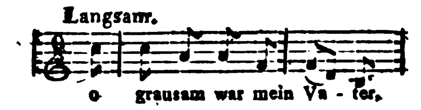
No. 2, H. 1. „Der Abend" ist ein im Akkompagnement stiller, ruhender Abend, der sich in Schottlands ernste Thäler der romantischen Tweed feierlich herabsenkt. Die Singstimme haucht klagend ihre Trauer aus.

No. 5, H. 1. „Der schönste Bub' war Henny" ist rührend und wahr. Eben so No. 8, H. 1. „Die holde Maid von Invernefs." No. 8, H. 3. „Noch einmal wecken Thränen bang," ein herrliches Gedicht! —

In No. 2, H. 2, werden die Worte: „Was, Julia, sagt dein Blick voll Gram, der Seufzer tief und bange" höchst sinnig mit e i n e m ruhenden und ernsten Cello-Tone begleitet, den ein zweiter ruhender Ton der Violine ablöst, zu den Worten: „sieh! schnell wie Morgenröthe kam und floh die Gluth der Wangen." Diese beiden Töne

machen einen sehr schönen Effekt. Die hellen Piano-Forte-Klänge im Nachspiele klingen wie „das Thränchen, das im Hauch des Flacker-Lichtes flimmert." —

Einen tiefen und bleibenden Eindruck machte auf den Rec. No. 7, H. 2. „O grausam war mein Vater."



Diese Melodie kehrt immer wieder, sie ist wahrhaft plastisch. Man sieht die arme Verstofsene dabei erschöpft ins Knie sinken. Die Stelle: „husch husch mein süfses Kindlein, wärm' dich an meiner Brust!" ist schauerlich und klingt (unisono) wie Wahnsinn. Der Schlufs „wenn so scharfer Nordwind weht" erweckt das tiefste Mitleiden.

2) Soldaten-Lieder.

Ganz andrer Art ist No. 7, H. 1. In lebhaften, nationellen und Marschähnlichen Rhythmen ziehn die frischen und kecken Hochlands-Burschen, mit ihrem Silbermond, glänzenden Gürtel und blauem Hute von Waterloo heim. Der alte Donald Bane, der im Anblick seiner jungen schottischen Landsleute selbst wieder jung wird, empfängt sie mit der gemüthlichsten Weise, die eckige und etwas barbareske Intervalle hat, weshalb sich auch unser geschliffenes Ohr Anfangs dagegen sträubt. Hat man sich aber erst mit diesen kräftigen Intervallen vertraut gemacht, so empfindet man ganz die Freude des alten gemüthlichen Donald Bane. Das Nachspiel fragt sehr charakteristisch, und seine letzten Takte antworten; Waterloo! Waterloo! —

Noch eigenthümlicher ist die marschartige No. 6 im 3ten Heft: „Die Hochlands-Wache." Die Melodie ist in der That eine alte prächtige Barden-Weise, kühn und fest, wie die Felsen der Schotten. Der kleine Chor ist sehr effektvoll. Man sieht die Schotten über ihre kühnen Höhen stolz dahin ziehn und hört sie aus voller Brust singen. Das Nachspiel verliert sich, phantasiereich genug.

3) Trinklieder.

Die oben schon erwähnte und englisch zu singende No. 1, H. 1. „Musik, Lieb' und Wein" mit Chor ist frisch und hat eine angenehme Melodie, die im Chor in der zweiten Stimme kontrapunktisch angebracht ist.

No. 5 im 2ten Hefte. „Schenk ein, mein guter Junge! schenk hoch, hoch, guter Junge!" (aus G-moll) hat dem Rec. überaus wohlgefallen. Man hört, dafs die Trinkgesellschaft nicht mehr bei der ersten Flasche ist; die „Köpfe glühen" schon etwas heifs und die „Funken des Witzes sprühen" in den beiden Streich-Instrumenten höchst lebhaft. Ein besondres Leben giebt dem Liede die rasche Modulation von G-moll nach F-dur.

4) Heitere Minnelieder.

Unter diesen ist besonders auszuzeichnen No. 3, H. 2. „O du nur bist meines Herzens-Bub', Willy." — Ein liebliches Liedchen! „voll Liebe und Leben und Lust!" — Wer sieht nicht die holde, glücklich liebende Jungfrau in der Jugendblüthe vor dem Geliebten stehn? Am Schlusse sagt sie sinnig zur Lerche in blauer Luft:

„Im Nestchen still deinem Liebchen sag',
Nur ja dem Lieb' allein,
Wie du sahest voll Glut ein Mädchenherz
Wie deines so leicht und rein!"

No. 1 im 2ten Heft ist ein idyllisches, sanftes Duettchen. „Schau her, mein Lieb! der Wälder Grün," dessen Schlufs dem Rec. besonders zusagte: „dem Hirten lächelt süfs Natur, so wie dem Königsohn!"

No. 8, H. 2 ist auch artig, besonders das „niedlich" und „appetitlich." — Eben so „Mariechen, komm an's Fensterlein." — No. 3, H. 3, das Fischerlied, malt lieblich die Wellen der Largo-Bay, und die Fermate auf den Worten „in heller Sommerfluth" ist recht poetisch. Weniger wollte dem Rec. No. 5, H. 3 zusagen.

Aber No. 7, H. 3 „des Schäfers Lied" ist wie eine Gefsnersche Idylle, so klar und hell wie Aether. Dieses Lied wird durch die Streich-Instrumente sehr gehoben. Besonders merkwürdig ist der Schlufs:



— er klingt so unbefriedigt. —

(schnell)

Auch in der allerletzten Note ist „das Bäs-chen in unserm Sträschen sehr niedlich. — Recens. würde kein Ende finden, wenn er alle die neuen, noch nie gehörten Schönheiten dieser Lieder durchgehn wollte. Vorstehende Skizze mag hinreichen, den Freunden der Natur und schöner Lieder diese drei Hefte angelegentlichst zu empfehlen. Er sollte meinen, dafs sie in England sehr willkommen sein müfsten, da sie doch eigentlich zu dem englischen Texte komponirt sind und alle mehr oder weniger einen schottländischen Charakter an sich tragen. Das allgemeine Interesse aber, welches man in der neuern Zeit auch in Deutschland an schottischen Sitten und Eigenthümlichkeiten nimmt, besonders durch die Walter Scottschen Romane veranlafst, wird diesen Liedern schon deshalb eine allgemeine Verbreitung verschaffen.

Der Stich ist deutlich und schön. Einige Druckfehler, die man aber wohl schwerlich (wie wohl zuweilen in Jean Paul) für besondere Eigenthümlichkeiten halten wird, können leicht verbessert werden und der Preis für alle drei Hefte (30 Bogen) 6 Thlr. 4 Gr. geht wohl an. Indefs hätte er, bei zweckmäfsigerm Abdruck, noch wohlfeiler sein können, wenn die Verse zu den Kompositionen nicht besonders abgedruckt wären. Sobald Verse nicht unmittelbar unter den Noten stehen, erreichen sie, ein für allemal, ihren Zweck nimmermehr. Denn man mufs entweder die Musik, oder die Worte, auswendig lernen, was doch unbequem sein möchte und Zeit erfodert. Der doppelte (englische und deutsche) Text erschwert zwar bei diesen Liedern das richtige Unterlegen desselben, aber wenn einmal noch einige Bogen zum Druck bestimmt waren, konnte man sie ja lieber mit Noten anfüllen, wie diefs bei den Maria von Weberschen Lieder-Kompositionen zu geschehen pflegt.

v. d. O..r.

III.
Korrespondenz.

Berlin, den 27. April.

Nach dem Vaudeville von Karl Blum, die Nachtwandlerin, in dem sich sehr angenehme Sätze finden und das wol überall sein Publikum haben und ergötzen wird, trug der Kammermusikus Hr **Belcke** ein von **Neidhardt** mit vollkommner Kenntnifs und Beachtung des Instruments und des Virtuosen komponirtes Konzert auf der Bafsposaune zur Bewunderung der Kenner vor. Herr **Belcke**, früher bei dem so achtungswerthen Leipziger Orchester angestellt, hat sich schon von dort aus durch eine ganz neue und eben so glückliche, als eigenthümliche Behandlung seines Instrumentes einen ansehnlichen Ruf erworben. Man mufs dieses, bei jedem Andern an Klang und Behandlung schwerfällige Instrument von ihm gehört haben, um es in seinem ganzem Reichthume zu kennen. Da ist nichts von dem Schnarren und Schmettern, womit gewöhnliche Posaunisten Stärke des Klanges vorzustellen suchen, nichts von der unbehülflichen Dicke des Tones, von der so oft störenden Unsicherheit und Unreinheit in der Intonation schwererer Intervalle. Der Klang der Posaune, von Herrn Belke geblasen, hält die Mitte zwischen dem vollen und weichen Klange des Waldhornes und der durchdringenden Kraft und Klarheit der Trompete, unterscheidet sich aber noch bei dem weichsten Ansatze durch Klarheit von dem Hornklange und sowol bei den höchsten, als stärksten Tönen durch überwiegende Fülle von der Trompete. Schwierige Gänge, selbst Triller stehen hiernächst dem Virtuosen in einer von seinem Instrumente nie erwarteten Raschheit zu Gebote und alle diesen reichen Mittel werden zu einem verständigen und gefühlvollen Vortrage verwendet.

Wir besitzen für ein der Posaune zunächst stehendes Instrument, die Trompete, einen eben so ausgezeichneten Virtuosen in dem Kammermusikus Herrn **Krause**. Noch ist dem Ref. sein herrlicher Vortrag der Trompeten-Partie zu der Arie „es schallt die Posaune" in Händels Messias in frischem Andenken.

Wenn doch Herr Musikdirektor **Neid-**

hart, der sich so trefflich auf die Behandlung der Blas- besonders der Blechinstrumente versteht, für beide ein Doppelkonzert schrieb und die Virtuosen einmal Gelegenheit nähmen, ihre mächtigen Instrumente neben einander hören zu lassen.

Berlin, den 28. April.

Heute gab Herr Konzertmeister Möser vor übervollem Saale ein grofses Konzert. Er trug von eigner Komposition ein sehr braves Violinkonzert und ein aus Thematen der Oper Nurmahal gewebtes Doppelkonzert vor und bewies darin seine schon öfters und mit vollem Rechte gerühmte Virtuosität, seine Vollendung in allen Stricharten, in Doppel-Griffen (Terzen- auch Decimengängen) und zweistimmigem Satze (in der Kadenz) so wie feurigen, empfindungsvollen Vortrag. Ref. hätte jedoch gewünscht, dafs der vortreffliche Virtuos in dem ersten Konzerte mehr die Mitteltöne benutzt und sich nicht zu häufig und zu lange in den höchsten Applikaturen bewegt hätte. Die Mittel- und tiefen Töne — die, welche auch einer reichen Sopranstimme angehören — sind für den Ausdruck des Gefühls am meisten (wo nicht ausschliefslich) geeignet und dem Ohr am wohlthuendsten. Die hohen Töne dagegen scheinen das Gehör, ja das ganze Nervensystem schmerzlich zu berühren, wenn sie zu häufig angewendet werden; wogegen sie, selten angewendet, von hohem Reize sein können. Ueberdem sollte man meinen, dafs der Virtuos bei dem des Instrumentes nicht kundigen Theile der Zuhörer selbst der Bewunderung entgegenarbeitet, wenn er die höchsten und schwersten Applikaturen verschwenderisch, gleichsam wie etwas Gewöhnliches anbringt. Uebrigens gelangen sie Herrn Möser, wie das ganze Spiel, untadelig und eben so führte Herr Konzertmeister Seidler seine Partie im Doppelkonzerte aus.

Herr Desargus gab geschmackvolle Variationen von Herrn Mösers Komposition auf der Harfe zum Besten und zeigte schönen Ton, glänzende Fertigkeit und geschmackvollen Vortrag. Die höchsten Töne, welche schon an sich keinen Nachklang und deswegen einige Härte haben, hätte Ref. an einigen Stellen, namentlich bei Arpeggios von der Tiefe nach der Höhe, zarter hören mögen.

Madame Schulz sang eine Scene mit obligater Violine (gespielt von Herrn Möser) von Lafonts Komposition und die für sie von Herrn Möser komponirten Variationen: „wann i in der Früh aufstehe," mit bewundernswürdiger Virtuosität namentlich im Triller und chromatischen Gängen auf- und abwärts und mit süfsem, köstlich zartem Vortrage. Die Lafontsche Komposition hatte übrigens manche angenehme Stelle, aber auch viele Schwächen, namentlich einige übermäfsige Dehnungen in Zwischensätzen der Violine und des Orchesters.

Allein den glänzendsten Theil des Konzertes bildete:

Beethovens Sinfonia eroica,

die von Herrn Konzertmeister Möser und einem ansehnlichen Orchester brav ausgeführt wurde.

Herr Möser, dessen Virtuosenruf genügt, ein zahlreiches Publikum zu versammeln, dem in sich selbst, in seiner Verbindung mit andern Virtuosen und nach seiner amtlichen Stellung Mittel genug zu Gebote stehen, seine Zuhörer nach Virtuosenart, und in dieser Sphäre geschmackvoll, zu unterhalten — Herr Möser hat es gleichwohl vorgezogen, seinen Hörern einen edlern Genufs zu bereiten und hat hiermit dargethan, dafs er weit höher steht, als die ausgezeichnetsten Virtuosen, die nur für ihre Kunstfertigkeit und ihre Konzerte Sinn haben. Er hat sich durch die Wahl und gelungene Aufführung der Eroica als Kenner und Freund der höchsten Gattung von Instrumentalkompositionen bewährt; und je seltener bisher vollständige Aufführung von Symphonien in Berlin statt hatte, desto rühmlicher ist es für Herrn Möser, seinen Herrn Kollegen ein so schönes Beispiel gegeben zu haben. Wir wollen nun sehen, wer ihm zunächst folgen und den Kompositionen, welche geradezu ausschliefsliches Eigenthum der Deutschen genannt werden können, so wie dem gröfsten Meister in ihnen ihr Recht widerfahren lassen wird. Noch ist die C-moll und vor allen die A-dur Symphonie übrig, als würdige Seitenstücke zu der Eroica. Die letztere zumal, die in Wien mit unerhörtem Enthusias-

mus aufgenommen und das Entzücken aller Musikfreunde geworden ist, die sie gehört, die nur ihre Partitur gesehen, oder am Pianoforte gespielt haben, die, in Einem Zuge der Begeisterung niedergeschrieben, an Tiefe keiner andern nachsteht und an Klarheit alle übertrifft — sie wäre recht geeignet, allen, die nur musikalische Empfänglichkeit haben, diese in Berlin so vielen neue Sphäre der Tonkunst zu erschliefsen und allen von der Hoheit und dem Reichthume des Beethovenschen Genius einen leuchtenden Beweis darzulegen.

Das Orchester leistete Vortreffliches. Seine und Herrn Mösers Anstrengungen wurden durch den lebhaftesten, nach jedem einzelnen Satze ausbrechenden Beifall anerkannt. Es ist hiermit zugleich bewiesen, dafs das Publikum für grofse Werke wohl empfänglich ist (und es gewifs immer mehr werden wird) wenn man sie ihm nur nicht entzieht.

Ueber Beethoven und seine Symphonien nächstens etwas.

Bekanntmachung.

Indem das Vorstehende gedruckt wird, geht unser Wunsch schon in Erfullung.

Herr Ritter Spontini, unter dessen Direktion wir schon herrliche Aufführungen der Schöpfung und Jahreszeiten von Haidn und vor Kurzem das Requiem von Cherubini gehört haben, wird am 12. Mai im grofsen Opernhause

1) die Symphonie aus A-dur von Beethoven
2) Timotheus, oder das Alexanderfest von Händel, mit Mozarts Instrumentation

aufführen.

Die begeistertеste Symphonie von Beethoven und das unsterbliche Alexanderfest von Händel zu nennen, genügt als Einladung aller Musikfreunde. Nach den getroffenen Anstalten ist eine so grofsartige und prachtvolle Aufführung beider Meisterwerke zu erwarten, wie sie in Berlin noch nie, oder wenigstens seit sehr langer Zeit nicht statt gefunden hat.

Herrn Spontini gereicht es zu hoher Ehre, dafs er unsern vaterländischen Meistern durch würdige Aufführung ihrer Werke seine Verehrung beweiset und auch in den ihm nicht zunächst liegenden Feldern der Komposition, für das Interesse und die Erhebung des Publikums würdig sorgt. Denn nichts fördert den Kunstsinn mehr, als zahlreiche Aufführungen gehaltreicher und grofser Werke.

Zugleich freuen wir uns zu bemerken, dafs seit einiger Zeit das Interesse der Konzertgeber für Symphonien bedeutend zugenommen hat. In diesem Jahre ist die G-mol-Symphonie von Mozart, die Eroica von Beethoven (zweimal) vollständig und im Zusammenhange aufgeführt worden; die A-dur-Symphonie von Beethoven steht bevor. Dies ist mehr, als drei vorhergehende Jahre zusammengenommen gewährt haben. Die Konzertgeber werden sich überzeugen, dafs auch das Interesse des Publikums sich stets für diese höchste Gattung der Instrumentalkomposition belebt und dafs ihr Ruf als würdige Tonmeister so am gründlichsten gefördert wird. —

Noch fehlt die C-moll-Symphonie von Beethoven. — Wer wird sich den Herrn Spontini und Möser anreihen? Herr Konzertmeister Bohrer hat mit seinem Bruder, dem genialen Violoncellisten, Beethovensche Quartette im Beisein des Ref. so herrlich exekutirt, dafs wir hoffen: er werde sich nicht zuvorkommen lassen.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 30. April 1824.

Den 1. Im Opernhause: Die Vestalin, Musik v. Spontini.
— 3. Im Schauspielhause: 1) Die Galeerensklaven od. die Mühle von Saint Alderon. 2) der Schiffskapitain oder die Unbefangenen, Musik von K. Blum.
— 8. Im Opernhause: Nurmahal, oder das Rosenfest von Kaschmir, Musik von Spontini.
— 10. Im Schauspielhause: Rose, die Müllerin, Musik von Lauer.
— 11. Im Opernhause: 1) Die Lotto-Nummern, Musik von Nikolo Isouard; 2) Aline, Königin von Golkonda, Musik von Karl Blum.
— 12. Im Opernhause: Preciosa, Musik v. K. M. v. Weber.
— 13. Im Opernhause: Fernand Kortez, oder die Eroberung Mexiko's, Musik von Spontini.
— 14. Im Schauspielhause: Ein Stündchen vor dem Potsdammer Thore, Musik von K. Blum.
— 16. In der Garnisonkirche: Der Tod Jesu, Oratorium, Musik von Graun.
— 18. Im Opernhause: Die schöne Müllerin, Musik von Paesiello.
— 19. Im Opernhause: Olimpia, Musik von Spontini.
— 22. Im Opernhause: Das Schweizer-Milchmädchen, Musik von Girowetz.
— 23. Im Opernhause: Joconde, oder die Abentheurer, Musik von Nikolo Isouard.
— 25. Im Opernhause: Belmonte und Konstanze, Musik von Mozart.
— 27. Im Schauspielhause: 1) Die Nachtwandlerin, Musik von K. Blum; 2) Konzert von Belke; 3) Aschenbrödel oder das Zauberkätzchen, Musik von Schneider.
— 28. Im Saale des Königl. Schauspielhauses: Konzert von Möser.
— 30. Im Schauspielhause: Zur guten Stunde oder die Edelknaben, Musik von Lichtenstein.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger

zum Freimüthigen.

No. 2. Den 4. Mai 1824.

Literarische Anzeigen.

In allen Buchhandlungen Deutschlands (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) ist zu haben:

Die Seefahrer.
Romantische Darstellung 1r und 2r Theil. 4 Thlr.

Denjenigen, welche sich nach einer eben so erheiternden und unterhaltenden, als erweckenden und belehrenden Lectüre für den häuslichen Kreis, oder nach einer durchaus sittlich reinen und gemüthlichen literarischen Gabe für Familien-Feste u. dergleichen Anlässe umsehen, geben wir die Versicherung, daß sie in der Wahl dieses Werkes sich vollkommen befriedigt finden werden.

Elberfeld, den 26. März 1824.
Büschlersche Buchhandlung.

Neue Auflage.

In allen guten Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) ist zu haben:

Hanchen und die Küchlein.
von A. G. Eberhard.

Zweite Auflage. Preis 1 Thlr. — Elegante Exemplare mit goldnem Schnitt. 1 Thlr. 6 Gr. — In französisches gepreßtes Papier gebunden und vergoldet, mit Futteral. 1 Thlr. 12 Gr.

Achtbare Kritiker und eine große Zahl von Stimmen im Publikum haben so günstig über dieses Gedicht entschieden, daß die erste Auflage über Erwartung schnell vergriffen wurde. In dieser Zweiten Auflage hat der Verfasser zwar keine bedeutende Veränderung vorgenommen, wohl aber an mehreren Stellen die Feile gebraucht.

Rengersche Verlags-Buchhandlung in Halle.

Im Magazin für Industrie und Literatur in Leipzig ist erschienen und in allen Berliner Buchhandlungen zu haben:

Tabellen der praktischen Heilkunde von Jacob Barzellotti. Aus dem Italienischen übersetzt von Eduard Wilhelm Güntz. Folio. 1 Thlr. 6 Gr.

Friedrich Linkmeier, Lehrgebäude der allgemeinen Wahrheit, nach der gesunden Vernunft. 3r Theil (Sittenlehre). gr. 8 1 Thlr.
— 1r Theil (Ontologie und Kosmologie). 18 Gr.
— 2r Theil (Anthropologie). 1 Thlr.

K. F. Möller, antike Blätter oder architektonische Verzierungen für Architekten, Dekorationsmaler, Bildhauer, Poussirer, Formenschneider, Stukateur, Graveur, Gold- und Silberarbeiter, Künstler in geschmiedeter und getriebener Metall- und Blecharbeit u. a. m. 4s Heft, mit 8 Kupfern gr. 4. broch. 1 Thlr.

Schicksale eines dänischen Philhellenen auf seiner Reise von Kopenhagen nach Morea und Konstantinopel und von da wieder zurück in den Jahren 1821 bis 1823. Aus dem Dänischen übersetzt. 8. broch. 12 Gr.

Neue Beschreibung der barbarischen Staaten Marokko, Algier, Tunis und Tripoli. Mit 1 Charte und den Ansichten der 6 großen Häfen der Seeräuber. Geheftet. 1 Thlr.

Diese Länder und ihre Bewohner sind hier in geographischer, physischer und politischer Hinsicht treu nach englischen Werken, so wie die Kupfer nach guten Originalen dargestellt.

Der Fußreisende, oder was hat man zu thun, um angenehm, nützlich, bequem und sicher reisen zu können? Aus vielen Erfahrungen zusammengetragen. Zweite verbesserte Auflage. Mit 1 Kupfer. 12. broch. 12 Gr.

Dieses Taschenbuch ist für jeden, der unter jedem Zwecke mit Nutzen, Erleichterung der Reise, Oekonomie, bei Gesundheit und äußerer Sicherheit zu Fuße reisen will. Daher findet man viel über bequeme und schickliche Reisekleidung, leichtes Gepäck, Gesundheitsregeln, Mittel gegen Kälte und Hitze, Witterungsbeobachtung, Vorsichts- und Klugheitsregeln, Bewaffnung, Oekonomie, Lokal- und Münzverhältnisse der verschiedenen Länder, und andere dem Reisenden wissenswerthe Dinge.

In allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) ist zu haben:

Johannsen, D. J. C. G. Von der Bekehrung der Kinder Israel zu Christo, Predigten und

Reden vor und bei der Taufe einer erwachsenen Jüdinn zu Glückstadt gehalten. 8. Altona bei Hammreich. 8 Gr.

D. F. W. von Schubert, (Professor in Greifswalde) Reise durch Schweden, Norwegen, Lappland, Finnland und Ingermannland in den Jahren 1817, 18 und 20. 3 Bde. mit 3 Kupfern und 1 Charte, an 100 Bogen in gr. 8. 1823 u. 1824. Leipzig, Hinrichssche Buchhandlung Subscr. Preis 4 Thlr. 16 Gr. Ladenpr. 7 Thlr.

Dieses Werk ist nun vollendet, und wir freuen uns dem Publikum unter dem Wuste von Lesereien eine so unterhaltende, als belehrende und veredelnde Lectüre darbieten zu können. Land und Menschen: Klima, Producte, malerische Gegenden, Alterthümer, Trachten, Gebräuche, Volksfeste, Volkscharacter, Ackerbau, Viehzucht, Bergbau, ländliche Industrie, Handel und Schiffahrt, Fabriken, öffentliche Stiftungen und Anstalten, Staatsverfassung, Wissenschaft und Kunst, religiöses, sittliches und geselliges Leben, sind die Hauptgegenstände der Bemerkungen, in welche nicht selten auch die Geschichte der Vergangenheit verwebt worden ist, sofern dadurch die Erzählung anziehender und lehrreicher zu werden schien. Das Ganze ist unter Kapitel und Tagereisen geordnet, auch als Wegweiser für Reisende durch den Skandinavischen Norden sehr brauchbar. Wahrheit und Gemeinnützigkeit neben einfacher Darstellung waren das Ziel des würdigen Herrn Verfassers, und beifällige Anerkennung von allen Seiten sein Lohn.

(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.)

Landkarten-Anzeige.

Im Magazin für Kunst, Geographie und Musik, Berlin Königsstrasse Nr. 3, erscheint im April d. J. auf Pränumeration zu 5 Thlr. — Subscription 6 Thlr.

Post-Charte vom Preussischen Staate, unter Authorisation des Königl. Preuss. General-Post-Amts im Maasstabe von $\frac{1}{1000000}$ entworfen, und auf 25 Blätter gezeichnet von Heinrich Berghaus, enthaltend die verschiedenartigen Post-Anstalten, die Angabe deren Entfernung von einander, die fahrenden, reitenden, Cariol- und Extra-Post-Course, Chausseen etc.

Diese Karte dient ins Besondere vermöge ihres officiellen Charakters als Grundlage zur Feststellung der Liquidationen von Reisen in öffentlichen Angelegenheiten.

Bei Unterzeichnetem ist so eben erschienen:

Die
Lehre von den Kegelschnitten
für
denkende Anfänger
von
Friedr. Wilh. Schneider.

Mit 5 lithograph. Tafeln gr. 8. Preis 1 Thlr. 20 Sgr.

Der Zweck dieses Buches ist, den mit den nöthigen Vorkenntnissen ausgerüsteten Anfänger in die höhere Geometrie, mit Hülfe der Analysis behandelt, einzuführen, und zugleich den Nutzen und die Anwendung der Rechnung des Unendlichen schon in ihren Elementen zu zeigen. Auch hat sich der Verfasser bestrebt, in der Wahl und Ordnung der Sätze die einem Anfänger zusagende Methode zu treffen, und so das Buch zum Vorbereitungsmittel eines ausgedehnteren Studiums geschickt zu machen.

Heinrich Burchhardt,
Schloßplatz Nr. 11. nahe der langen Brücke.

So eben ist bei dem Unterzeichneten erschienen:

Speculative Grundlegung
von
Religion und Kirche
oder
Religionsphilosophie
von
Herrmann v. Kayserlingk,
Dr. der Philosophie und Privatdocent an der Universität zu Berlin.

gr. 8. 1824. 8 Bogen. Preis ¾ Thlr.

Heinrich Burchhardt.
Schloßplatz Nr. 11. nahe der langen Brücke.

Mehrere vorzügliche Geigen-Instrumente von den geschicktesten italiänischen Meistern, sowohl Violinen, Bratschen, als Violoncell's, stehen bei mir billig zum Verkauf, und können, ihres kräftigen und sonoren Tones, wie auch ihrer bequemen, richtigen Spielart wegen, besonders empfohlen werden.

Carl Zander, Königl. Kammermusiker.
Berlin, Kronenstraße Nr. 27.

Neue Musikalien,

welche in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34, der Akademie gegenüber, vom April 1823 bis Ende April 1824 erschienen sind:

Zweites Supplement.

Beethoven, L. van, Sonate für Pfte. op. 111. 1 Thlr. 8 Gr.

Blum, C. Trinklied im Mai. Für Männerstimmen. 4stimmig ohne Begl. Part. u. Stimmen. op. 81. 1 Thlr.

Bohrer, les Frères. Trois Duos pour Violon et Violoncelle. 3me Livraison des Duos. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Caprices pour le Violon.

Boieldieu. Trinklied aus der Oper: Der Calif von Bagdad. Mit Begleit. der Guit. arr. von C. Blum. 4 Gr.

— — Dasselbe für 4 Männerstimmen arr. von C. Blum. 4 Gr.

Constantin. Le Carnaval de Venise. Sammlung der neuesten Pariser beliebten Contretänze und Walzer, nach Melodien von Spontini, Rossini und andern beliebten Componisten, für das Pfte. 14 Gr.

Ebers, C. F. Fantasia. Thema con Variazioni e Polacca per il Flauto traverso e Pianofte. 16 Gr.

Fioravanti. Die Dorfsängerinnen, komische Oper in 2 Acten. Vollst. Kl. Ausz. von Klage. 2ter Act. 2 Thlr. 16 Gr.

Beide Akte zusammen 5 Thlr. 8 Gr.

Gaede, Th. Walzer nach Melodien von Spontini für das Pfte. 4 Gr.

Gebauer, F. Le Départ du Guernadier, Chanson variée p. l. Flûte. 4 Gr.

— — C'est l'Amour. Ronde variée p. l. Flûte. 4 Gr.

Gluck, Ritter. Arie aus (der italienischen) Alceste, mit deutsch und ital. Text: „Nein so grausam, o Geliebter," mit Begl. d. Pfte. 4 Gr.

Hünten, Fr. Variations militaires sur une Marche favorite (Alexander-Marsch) pour le Pfte. à 4 mains. op. 12. 18 Gr.

Kalkbrenner, F. Rondo p. l. Pfte. op. 65 12 Gr.

— — Les Charmes de Berlin. Grand Rondo brillant pour Pfte. avec Accompagnement d'Orchestre. (Original) op. 70. 2 Thlr. 16 Gr.

— — Le même pour Pfte. seul. 1 Thlr.

Klage, C. 6 Lieder für 4 Männerstimmen. op. 14. 1 Thlr. 8 Gr.

Lauska, F. Fackeltanz zur Höchsten Vermählungsfeier Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen von Preußen mit der Prinzessin Elise von Baiern Königl. Hoheit. F. d. Pfte. arr. vom Comp. 6 Gr.

Leo, H. 12 Variationen f. d. Pfte. üb. d. Thema: Steh nur auf du Schweizerbub etc. 12 Gr.

Loewe, C. 3 Balladen von Goethe, Herder und Uhland. Für eine Singstimme, mit Begl. des Pfte. op. 1. 20 Gr.

Lossau, Fr. C. von. Tänze. Aufgeführt auf den Bällen im Königl. Schauspielhause zu Berlin. Für das Pfte. 8 Gr.

Mayseder, J. Second Concert p. le Violon avec Accomp. d'Orchestre. op. 26. 3 Thlr.

Mazzinghi. Air Tyrolien (Wann i in der Früh aufsteh). Varié p. l. Pfte. à 4 mains. 16 Gr.

Mendelssohn-Bartholdy, F. Quatuor p. l. Pfte. Violon, Alto et Violoncelle. op. 1. 1 Thlr. 20 Gr.

Meyer, G. Cotillon aus Preciosa von Weber, f. d. Pfte. 4 Gr.

Moscheles, J. Zwei Pariser Lieblingswalzer, f. d. Pfte. 2 Gr.

Neithardt, A. Adagio et Polonaise pour Clarinette et Pfte. op. 49. 16 Gr.

Paer, F. Ouverture de l'Opéra: le Maître de Chapelle. Arrangée p. le Pfte. à 4 mains, von Ch. Klage. 18 Gr.

Ries, F. Rondo élégant, avec une Introduction p. l. Pfte. op. 122. 16 Gr.

— Second Divertissement pour le Pfte. (Original) op. 117. 16 Gr.

— Il faut partir, Romance de Blangini. Variée p. le Pfte. op. 118. Nr. 1. (Original) 12 Gr.

— Introduction et Polonaise p. l. Pfte. et Flûte obligée. op. 119. (Original) 20 Gr.

— Var. über die Cavatine: di tanti palpiti, aus Tancred von Rossini zu 4 Händen arr.

Rungenhagen, C. F. Sechs Gedichte von Tieck, mit Begl. d. Pfte. 17tes Werk, 5tes Heft der Lieder. 12 Gr.

Sammlung von Märschen auf Allerhöchsten Befehl Sr. Majestät des Königs zum bestimmten Gebrauch der Königl. Preuss. Armee, für vollständige Türkische Musik. In Partitur. 9tes Heft.

Nr. 55. Geschwind-Marsch des Kaiserl. Königl. Infanterie-Regiments Prinz Leopold beider Sicilien aus Verona. 16 Gr.

Nr. 56. Desgl. desgl. Franz Carl aus Neapel. 1 Thlr. 8 Gr.

Nr. 57. Desgl. desgl. von Mesczery aus Neapel. 20 Gr.

Nr. 58. Geschwind-Marsch aus der Oper: Moses von Rossini. 1 Thlr.

Nr. 59. Geschwind-Marsch vom Kaiserl. Russ. Volhynischen Garde-Jäger-Regim. 1 Thlr. 6 Gr.

Nr. 60. Desgl. arr. von Seelike. 1 Thlr. 6 Gr.

Diese Sammlung von Märschen besteht aus 62 Geschwind- und 46 Langsam-Märschen, und kosten zusammen 78 Thlr. 2 Gr.

Sammlung von Märschen, Fanfaren etc. für Trompeten-Musik. Auf Allerhöchsten Befehl Sr. Majestät des Königs zum bestimmten Gebrauch der Königl. Preuss. Cavallerie. Partitur. 1stes Heft. Nr. 1—11.

Nr. 1. Parade-Marsch, comp. von Krause.
Nr. 2. Langsamer Marsch, von Hayn.
Nr. 3. Langsamer Marsch, von Mangner.
Nr. 4. Geschwind-Marsch, von Spontini.
Nr. 5. Parade-Marsch, von Krause.
Nr. 6. Fanfare, von Hayn.
Nr. 7. Gallop, von Doerfeld.
Nr. 8. Geschwind-Marsch, von Wintzler.
Nr. 9. Geschwind-Marsch aus dem Schweizer Milchmädchen. Arr. von Fiedler.
Nr. 10. Gallop, von Hayn.
Nr. 11. Geschwind-Marsch aus Aline. Arr. von Krause. — Zusammen 7 Thlr. 10 Gr.

Schmitt, A. 3te Sonate f. d. Pfte. à 4 mains. op. 25. 1 Thlr. 20 Gr.

— Var. f. d. Pfte. à 4 mains. op. 25. 16 Gr.

Spontini. Ouverture aus Olympia, in Quintett, für Flöte, 2 Violinen, Viola und Bass, arrangirt von C. W. Henning. 1 Thlr. 4 Gr.

— Dieselbe in Quartett für 2 Violinen, Viola und Bass, arrangirt von C. W. Henning. 1 Thlr.

— Dieselbe für 2 Violinen arrangirt von C. W. Henning. 14 Gr.

— Dieselbe für vollständige Militair-Musik, arrangirt von G. A. Schneider. 3 Thlr. 8 Gr.

— Dieselbe für das grosse Orchester. 3 Thlr. 12 Gr.

— — f. d. Pfte. arrangirt von C. Klage. 18 Gr.

— — — zu 4 Händen arr. von C. Klage. 1 Thlr. 4 Gr.

— — für 2 Flöten eingerichtet von C. Gross. 16 Gr.

— Triumph-Marsch aus Olimpia für 2 Flöten eingerichtet von C. Gross. 20 Gr.

— Ausgewählte Stücke aus der grossen Oper Olimpia, für 2 Flöten arr. von C Gross. 1tes Heft. 1 Thlr. 12 Gr.

— Priester-Marsch (Marche Religieuse) aus Olimpia f. d. Pfte. ohne Singstimmen eingerichtet von C. Klage. 8 Gr.

— Derselbe f. d. Pfte. zu 4 Händen eingerichtet von C. Klage. 10 Gr.

— Fackeltanz zur Höchsten Vermählungs-Feier Sr. Königl. Hoheit der Prinzess Alexandrine von Preussen, mit Sr. Königl. Hoheit dem Erb-Grossherzoge Paul Friedrich von Mecklenburg-Schwerin. Klavier-Auszug vom Componisten. 8 Gr.

— Fackeltanz zur Höchsten Vermählungs-Feier Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen von Preussen,

mit der Prinzess Elise von Baiern Königl. Hoheit. Für das Pfte. arrangirt von Fr. Kalkbrenner. 12 Gr.
Spontini. Marsch der Mexicaner aus der Oper: Ferdinand Cortez, f. d. Pfte. ohne Singst. 6 Gr.
— Sämmtliche Ballets aus der Vestalin. Zum Erstenmale vollständig f. d. Pfte. eingerichtet von F. L. Seidel. 1 Thlr. 12 Gr.
— Olimpia. Vollst. Kl. A. 1ter Act. 6 Thlr.
(Wird spätestens Ende Mai erscheinen, und im Laufe dieses Sommers auch der 2te und 3te Akt, so wie jedes Gesang- und Ballet-Stück einzeln. Pränumerations auf die ganze Oper 13 Thlr., welche jedoch nur bis zum 1. Juli statt findet.)
Tänze, Neueste Berliner Lieblings-, für das Pfte. arr. von Krause. 16tes Heft, enthält: 1ster, 2ter Baierischer Gallop-Walzer, 1 Geschwind-Walzer nach dem Jäger-Chor aus Euryanthe, 1 Schnell-Walzer nach Thema's aus Tancred, 1 Française und 1 Oestreichischer Walzer. Aufgeführt auf den letzten Bällen im Königl. Opern- und Schauspielhause zu Berlin. op. 3. 8 Gr.
Die beiden Baierischen Gallop-Walzer einzeln. 4 Gr.
— Desgl. 17tes Heft, enthält: 3ter und 4ter Baierischer Gallop-Walzer, 1 Schnell-Walzer, 1 Schweizer-Walzer, 1 Cotillon nach beliebten Melodien aus der Zauberflöte von Mozart, 1 Polonaise und 1 Quadrille. op. 8. 14 Gr.
Die beiden Gallop-Walzer einzeln. 4 Gr.
Der Cotillon einzeln. 6 Gr.
Die früher erschienenen 15 Hefte enthalten 65 Walzer (Ländler), 1 Walz-Anglaise, 1 Menuet, 1 Pigom, 1 Masurek, 6 Polonaisen, 1 Kosack, 11 Cotillons, 17 Ecossaisen, 6 Françaisen, 1 Bernoise, 1 Monferine, 11 Contretänze und 6 Quadrillen. Alle 17 Hefte kosten zusammen 7 Thlr. 16 Gr.
Toeche, W. L. 10 Deutsche Lieder, mit Begl. des Pfte. op. 2. 1 Thlr.
Trompeten-Walzer, Schlesischer, f. d. Pfte. 2 Gr.
Tulou. 3 Duos concertans p. 2 Flûtes. op. 34. 1 Thlr. 16 Gr.
— Di piacer mi balza il cor. Air de la Gazza Ladra de Rossini. Arrangé p. 1 Flûte avec Accomp. de Pfte. op. 32. Nr. 1. 16 Gr.
— Come dolce all' alma mia. Cavatine de l'Opéra de Tancrède de Rossini. Arrangée p. l. Flûte avec Accomp. de Pfte. op. 32. Nr. 2. 12 Gr.
— Fra quei soavi palpiti. Polacca de l'Opéra de Tancrède de Rossini. Arrangée pour 2 Flûtes et Piano. op. 32. Nr. 3 14 Gr.
Volkslied, Baierisches, mit Begl. d. Pfte. 2 Gr.
Wangemann, J. F. Sonate für das Pfte. und Flöte. 1 Thlr.
Weber, Carl Maria von, Preciosa, f. d. Pfte. ohne Singstimme arrangirt von C. Klage. 1 Thlr. 4 Gr.
— — Dieselbe für das Pfte. zu 4 Händen arrangirt von C. Klage. 2 Thlr.
— — Aus derselben Oper einzeln mit Begl. d. Pfte.
No. 2. Zigeuner-Marsch. 2 Gr.
— — Derselbe mit Chor: Heil Preciosa. 6 Gr.
No. 3. Melodrama: Lächelnd sinkt der Abend nieder. 6 Gr.
No. 5. Chor der Zigeuner: Im Wald. 4 Gr.
No. 7 und 8. Chor der Zigeuner: Die Sonn' erwacht. 4 Gr.
No. 10. Chor, Ballet und Melodrama: Es blinken so lustig die Sterne. 6 Gr.
— — Einzelne Sachen aus dem Freischütz zu 4 Händen arrangirt von Klage.
No. 1. Introduction: Victoria, der Meister soll leben, und Lach-Chor: Schau der Herr. 10 Gr.
No. 2. Terzetto und Chor: O diese Sonne, furchtbar steigt sie mir empor. 10 Gr.
No. 3. Walzer, Recitativ und Aria: Durch die Wälder, durch die Auen. 14 Gr.
No. 4. Trinklied. 4 Gr.
No. 5. Duetto: Schelm halt fest. 10 Gr.
No. 6. Ariette: Kommt ein schlanker Bursch. 8 Gr.
No. 7. Aria: Leise, leise, fromme Weise. 10 Gr.
No. 8. Terzett: Wie? was? Entsetzen! 10 Gr.
No. 9 und 10. Entre-Act und Cavatine: Und ob die Wolke sie verhülle u. s. w. 8 Gr.
No. 11. Brautjungfernlied. 4 Gr.
No. 12. Jäger-Chor. 4 Gr.
No. 13. Finale. 8 Gr.
— — Der Freischütz, für 2 Clarinetten u. Fagott arr. von A. Sundelin. (Kann auch für 1 Clarinett allein gebraucht werden.) 3 Thlr. 8 Gr.
— — Erstes Concert für Clarinett mit Begleitung des Orchesters op. 72. 2 Thlr. 10 Gr.
— — Sechs Lieder mit Begl. des Pfte. op. 80. 18tes Liederheft. 20 Gr.
— — Natur und Liebe. Cantate zur Feier des Augustus-Tages in Pillnitz. Dichtung von Fr. Kind. Auch mit einem 2ten Texte, unter dem Titel: „Freundschaft und Liebe, gedichtet von Herklots." In Musik gesezt für 2 Soprane, 2 Tenore und 2 Bässe, mit Begl des Pfte, Partitur und Stimmen. op. 61. 13tes Heft der Gesänge. 2 Thlr. 10 Gr.
— — Aufforderung zum Tanze. Rondeau brillant. Für das Pfte. zu 4 Händen eingerichtet von C. Klage. 18 Gr.
— — Polacca brillant. Für das Pfte. zu 4 Händen eingerichtet von L. Marezoll. 16 Gr.
— — IIme Concerto pour Clarinett, avec Orchestre. Op. 73. 2 Thlr. 12 Gr.
— — Imier Concerto per il fagotto. avec Orchestre. Op. 74 2 Thlr. 12 Gr.

Nächstens erscheinen:

Drouet, L. Fantaisie facile pour Flûte et Piano, sur l'Air: Largo al factotum, du Barbier de Séville de Rossini. (Original)
— — — — sur la Romance favorite d'Otello, de Rossini, pour Piano et Flûte. (Original.)
— — — — sur l'Air: Di piacer mi balza il cor, de la Gazza Ladra de Rossini, pour Piano et Flûte. (Original.)
Kalkbrenner, Fr. Septième Fantaisie sur la Romance à 3 notes de Rousseau: que le jour me dure Pfte. Op 22.
— Second Rondeau pastoral p. Pfte. Op. 59.
— Treizième Fantaisie et Variations sur un Thême Ecossais, p. Pfte. op. 64.
— Rondeau Villageois p. Pfte. op. 67.
— Effusio Musica. Grande Fantaisie p. Pfte. op. 68.
— 6 Variations sur un Air Irlandais p Pfte. op. 69.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12. Mai — Nro. 19. — 1824.

I.
Freie Aufsätze.

Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache.

So wenig der Schreiber dieses hier eine Geschichte der Symphonie niederzulegen beabsichtigt, so dienlich wird es doch — besonders bei den eben jetzt in Berlin zahlreichern Aufführungen Beethovenscher Symphonien — sein, einen flüchtigen Blick auf die Entstehung dieser Kompositionen zu werfen, um, was für die Fortbildung derselben bisher geschehen, was namentlich Beethoven hierbei geleistet, sicherer zu überschauen. Keine Kunst ist, eine gerüstete Minerva, aus dem Haupte des Menschen hervorgesprungen, so wenig wie sie dem Sarge eines Einzelnen nachtaumelt in das Grab. Vielmehr weiset die Geschichte eines jeden nach, wie die Kunst-Idee (und aus ihr das, was man Form nennt, als wäre es ein von jener Verschiedenes) sich in und mit jeder Kulturperiode immer freier und reicher entfaltet hat, bis die geistige Kraft des Volkes sich erschöpfte und Entartung eintrat. Dafs und warum wissenschaftliche Kultur die der Künste stets zu überleben — oder vielmehr, warum jene erst später zu leben scheint, liegt ausser dem Kreise unserer jetzigen Betrachtung. Sie aber verspricht, ausser dem oben angedeuteten Interesse, uns zu einer klaren Verständnifs aller einzelnen Leistungen zu führen.

Während die Vokalmusik an der Hand der Dichtkunst schon weit genug ihrer Vollendung zugeschritten war und die Zwillingschwester der Sprache von allen Kräften dieser letztern genährt wurde, während alle Kirchen und später auch die Theater dem Gesang eine ehrenvolle Stelle einräumten und die ausgebreiteste Kirche, die katholische, ihr sogar den heiligsten Theil des Kultus anvertraute: wurde die Instrumentalmusik lange in einer untergeordneten Lage gehalten und Anfangs, wie es scheint, nur zur Unterstützung des Gesanges, zu äussern Zwecken, (Tanz und Marsch), dann zur Ausfüllung der Ruhepunkte in Festlichkeiten (auch in gröfsern Gesangstücken) sowie zur Einleitung derselben angewendet. Und selbst hier war der Beginn höchst unbedeutend. Einige Trompeten-Stöfse*), um die Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen, waren die ersten Ouvertüren; Ouvertüre und Symphonie wesentlich nicht unterschieden, ausser dafs nur die einleitende Symphonie den Namen Ouvertüre erhielt.**) Hier glauben wir den Ursprung der Symphonie gefunden zu haben.

Es scheint, als wenn die Ouvertüren sich früher ausgebildet hätten, als die Symphonien; vielleicht zunächst aus dem Grunde, weil die Tonsetzer ihre Meisterschaft sogleich im ersten Satze zu bewähren hatten; erst später aus der höhern Absicht, auf den Inhalt des Werkes musikalisch vorzubereiten. Gehen wir z. B. auf den ältesten hier anzuführenden Komponisten zurück, der in der heutigen musikalischen Welt noch allgemeiner bekannt ist, auf Händel, so finden wir zu einem Theil seiner Oratorien gut gearbeitete Ouvertüren — und zwar in der damals herrschenden Fugen-Form, ohne dafs sich in ihnen, z. B. in der

*) Hat nun unser Jean Paul diesen Standpunkt der Ouvertüre, oder einen andern gemeint, wenn er irgendwo sagt: Ouvertüren sind ein musikalisches Geschnörkel, welches den Lärm des Publikums zu den Musikern überträgt, die nun jenem zurufen: Sammeln Sie sich, Geehrte, es wird bald angehen! — Das Berliner Publikum wenigstens ist bei den Ouvertüren gewöhnlich so taub, als ginge die Musik erst nach ihnen an.

**) Noch jetzt vermischen Italiener und Franzosen, die sich mit Symphonien (was wir so nennen) wenig befassen, beide Namen.

zum Alexanderfest, ausser der allgemeinen schon durch jene Form bedingten Feierlichkeit und Belebtheit, eine besondere auf das nachfolgende Werk bezügliche Bedeutung nachweisen liefse. Nur in seinem tiefsten und reifsten Werke, dem Messias, tritt der besondere, in Beziehung auf das Folgende so bedeutungsvolle Sinn der Ouvertüre hervor.

Noch mehr scheinen die Symphonien, nämlich die Instrumental-Zwischensätze im Laufe der Oratorien, äusserlichen Zwecken gewidmet worden zu sein. Wir treffen deren, z. B. in Saul von Händel, die man durchaus nur für unwesentliche, zur Erholung der Sänger, zur Abwechslung nach einer Reihe Gesangstücke, zur Zerstreuung eingeschobene Zwischenspiele nehmen kann; ja in ältern englischen Partituren finden sich dergleichen Symphoniesätze unausgeführt mit der Bemerkung: hier spielt die Orgel, — eine Gelegenheit für den Organisten, seine Kunst zu zeigen. Andre Symphoniesätze schmiegten sich schon dem Ganzen passend an, (z. B. der vor dem Triumphgesange im ersten Theile des Saul) ja, wurden wesentliche, herrlich eingreifende Theile des Ganzen, z. B. die Hirtensymphonie im Messias. Dieser Fälle sind jedoch nur wenige und aus der vorherrschenden niedrigern Tendenz der Symphonie, ging eine niedriger, willkührlich gestaltete Form derselben hervor. Tonsätze verschiedenen Charakters, meist abwechselnder Bewegung, oft in Tanzformen, wurden zu dem Namen Symphonie in unbestimmter Zahl an einander gereiht und es geschah wol, besonders wo es an Fähigkeit oder Zeit fehlte, eine tüchtige, fugirte Ouvertüre zu schreiben, dafs man an ihrer Stelle eine Symphonie gab.

Während dem wurde aber die höhere Entwickelung der Symphonie von einer andern Seite her vorbereitet. Die musikalische Bildung war, auch in Deutschland, weiter vorgerückt, man hatte gelernt, einen Gedanken — eine Melodie schneller aufzufassen — und nun entstand für die Tonsetzer die Freiheit, für die Hörer das Bedürfnifs zu einem gröfsern Gedanken — Melodienreichthume *). Der ausgedehntere Einflufs italischer und deutscher italisch gebildeter Komponisten (Hasse u. a.) griff auch hier ein; endlich war auch die Bauart und Behandlungsweise einzelner Instrumente weiter vorgeschritten, es wurden später deren immer mehr erfunden, oder für den Gebrauch im Orchester geschickt gemacht: — alles dies machte eine erhöhte Kompositionsweise für das Orchester nicht nur möglich, sondern foderte sie auch als nothwendig. Bei der Neigung zu reicherer Melodienfolge mufste endlich die Fugen-Form mehr zurücktreten. An ihre Stelle trat eine neue, nicht wie jene, aus der Mehrstimmigkeit, sondern aus dem Melodienflusse gebildete und bedingte Form. Melodien, auf die Modulation in dem Haupttone und vorübergehende Ausweichungen gegründet, bildeten eine Abtheilung, an deren Schlusse man sich nach der Tonart der Dominante wendete und hier eine zweite Abtheilung gab. Dies war der erste Theil. Der zweite begann entweder ohne, oder mit einem wenig bedeutenden Zwischensatze und wiederholte den ersten Theil, nur mit dem Unterschiede, dafs er dessen zweite Abtheilung in den Haupt-Ton versetzte, um in diesem befriedigend zu schliefsen. Diese Form wurde herrschend in den ersten Theilen der Arien, in den Solo's für Instrumente, in den Ouvertüren u. s. f. Neben ihr gestaltete sich, italischen Ursprungs, das Rondo, welches stets zu dem Hauptgedanken zurückführt, nachdem es andere Melodiensätze dazwischen geschoben, und die Variation, — nicht die bisher öfters ausgeübte Verarbeitung eines Thema nach den verschiedenen Arten des doppelten Kontrapunktes *), sondern blofse Figurirung, melodische Umgestaltung und Ausführung des Hauptsatzes.

*) Daher ist auch die Entwickelung andern Kompositionsformen, z. B. der Arie, zu erklären. Händel z. B. (weil wir hier stets auf ihn verwiesen haben und bald noch mehr von ihm die Rede sein wird) gab genau nur soviel Sätze, als der Text nothwendig foderte und fürchtete nicht, den Hauptsatz oft zu wiederholen. Auf ihn folgte die Hasse-Graunsche Periode, in der der Regel nach dem ersten Theile einer Arie ein fremder Zwischensatz folgte und dann der erste Note für Note wiederkehrte, — ein Beweis, dafs man damals noch nicht so schnell fafste und gesättigt wurde, als jetzt, wo man diese Wiederholungen (z. B. in Grauns Passion) als langweilend empfindet.

*) Sebastian Bachs und Händels grofse Variationen müssen hier als Muster genannt werden.

Unter diesen Formen entwickelte sich die Sonate, (für ein Instrument, oder mit Begleitung einiger andern) und wurde besonders in den Klavierkompositionen gediegen ausgebildet, das Klavier sich am geeignetsten zeigte, ein vollständiges, nämlich melodisch und harmonisch ausgeführtes Tonstück darzustellen. Man gab ihr, zunächst wol nur um grössern Reichthum und Mannigfaltigkeit darlegen zu können, in der Regel drei Sätze, (einen schnell bewegten, einen langsamen und noch einen schnellen,) in denen natürlich nach Charaktereinheit gestrebt werden mußste. Der erste Satz erhielt übrigens stets die erste der oben angeführten melodischen Gestaltungen, der zweite statt ihrer bisweilen Rondo-, bisweilen Variationenform, der dritte öfters die Gestalt des Rondo. Man erkannte bald die Sonate als das dienlichste Mittel, seine Gedanken reich, mannigfaltig und doch einheitsvoll zusammenzustellen und so ward sie die Form, welche die Tonsetzer zuerst und am häufigsten wählten, wenn sie frei von äufsern Rücksichten, entladen aller äufsern Bedürfnisse (eines Orchesters u. dgl.) ihre Ideen in das Leben führen wollten. Noch jetzt pflegen sie nicht blos als erste öffentliche Versuche von einiger Bedeutung, sondern auch als die beliebteste Form zu gelten, wenn Ideen mitgetheilt werden sollen, die noch zu entschieden dem Geiste des Komponisten allein angehören, die zu neu und zu tief sind, als dafs man mehr erwarten könnte, als Einzelne für sie empfänglich zu finden*). Und so erhielt die Sonate den gröfsten Einfluſs auf die Instrumentalkomposition.

Wie sich aus jener das Quartett und die damit verwandten Kompositionen, so wie das Konzert gestalteten, darf hier übergangen werden. Uns gilts die Sonate für diesmal nur als Vorbereitung zur Symphonie in ihrer festern und höhern Gestaltung; denn auch die Symphonie verdankt diese wol zunächst jener. Das Bedürfnifs, den Ruhepunkt einer Festlichkeit mit Musik auszufüllen, war geblieben, der Wunsch, in der herrschenden, als befriedigend empfundenen Sonatenform die Macht des ganzen Orchesters und zwar reiner Instrumentalmusik zu erproben, lag nahe und so entstand die Symphonie in drei Hauptsätzen, zwischen deren zweitem und drittem noch ein Satz leichtern Charakters, die nach dem bekannten Tanzstück konstruirte und benannte Menuett, eingeschoben wurde.

Hier sind wir auf dem Punkte, die Symphonie nach ihrem Zustande unter Haidn und Mozart und ihren Nachahmern zu charakterisiren. Wir könnten allgemein sagen: die Symphonie war auf dieser Stufe eine Sonate für das Orchester. Doch schon bei dieser allgemeinen Bezeichnung ergiebt sich manches der Symphonie Eigenthümliche. Wie hätten sich die feinen Miniaturzüge, oft die Zierden der Sonate, in einem Soloinstrumente auf das Orchester übertragen lassen? Wie konnte von einem Orchester die Fügsamkeit, und von einer zahlreich gemischten Versammlung die Empfänglichkeit, die Fähigkeit, dem Ideenfluge zu folgen, erwartet werden, wie vom einzelnen Spieler der Sonate? Und wie hätte die Kraft und Fülle des Orchesters nicht zu grofsartigern Ideen, seine Vielstimmigkeit und Beweglichkeit nicht zu einer tiefern und reifern Ausführung begeistern können? So erhielt die Symphonie im Ganzen statt des freiern und äusserlich (im einzelnen Gedanken) reichern Flusses der Sonate einen gehaltnern, grofsartigern Gang und tiefern Inhalt, die Melodien gestalteten sich kräftiger und bedeutender, die Harmonie wurde reicher und kunstvoller, die Modulation kühner, die Stimmführung war nicht durch die geringen Mittel eines oder weniger Ausführenden gefesselt; kontrapunktische Verschlingung, ja die Form der eigentlichen Fuge traten auch in der neuen Form der Instrumentalkomposition freier in das Leben. In der Instrumentation wurden vor allem die Kräfte der verschiedenen Instrumente und in mehrerm, oder minderm Grade ihre Eigenthümlichkeit beachtet; die Saiteninstrumente galten als Hauptstimmen deren sich die Blasinstrumente meist als Verstärkung und Ausfüllung zugesellten, und so oft auch namentlich Mozart (als Ausnahme der hier Behaupteten) einigen Blasinstrumenten Solo's übertrug, so wenig ist doch selbst von diesen Stellen zu verkennen, dafs den Bläsern im Ganzen nur eine zweite Rolle zuertheilt war.

*) Als Beispiele für den letztern Fall gelten unter andern Beethovens 54ste und 111te Sonate.

Fragt man sich endlich nach der geistigen Bedeutung dieser Symphonien, nach der Natur des Eindruckes, den sie uns hinterlassen, so müssen wir ihnen eine rein lyrische Tendenz zuschreiben. Dieselbe Gefühlsanregung, die von einzelnen ausgesprochen, Ode, von einer Masse ausgesprochen Hymnus wird, gestaltet sich in der Musik nach Art der Ode zur Sonate, nach Art des Hymnus zur Symphonie. Dies ist es, was Mozart in seinen Symphonien niedergelegt, was er zur Vollendung gebracht hat; und wer hätte es eher vermocht, als er, dessen Geist, dessen ganze Natur sich in die musikalische Empfindung aufgelöst hatte? Ohne dafs hier der Ort wäre, eine seiner Symphonien zu analysiren, dürfen wir doch auf seine G-Moll-Symphonie zurückweisen, die durchgängig den Ausdruck einer unstäten, unruhigen Leidenschaft, eines Ringens und Kämpfens gegen mächtig eindringende Unruhe zeigt, — auf seine Es-dur-Symphonie (den sogenannten Schwanengesang), in der die Sprache weicher, nicht thränen- aber auch nicht trostloser, vielmehr von manchem himmlischen Hoffnungsstral durchleuchteten Sehnsucht herrscht. —

Ehe wir jedoch zu Beethoven treten und die Gestaltung der Symphonie in seinen Händen betrachten, bedarf es noch eines Rückblickes auf Haidn, Mozarts Vorgänger. So gleichartig in dem bisher Angeführten Haidns Symphonien, der Hauptsache nach, den Mozartschen sind, so entdecken wir doch in jenen noch eine Beimischung, die bei Mozart durchaus fehlt. Es scheint, als hätte seine Empfindung, besonders die kindliche, ungetrübte Freude, die so oft selbst unerwartet bei ihm hervorbricht, sich öfters bestimmter äusserer Gegenstände bemächtigt und ihre Darstellung in den Ausdruck des Gefühls selbst gemischt. Wer mit Empfänglichkeit z. B. das Scherzo der C-Moll-Symphonie von Haidn anhört, dem mufs neben — fast vor dem allgemeinen Ausdrucke der Fröhlichkeit eine ländliche Scene, ein ländlicher lustiger Reigen zu der dörflichen Weise des Violoncells aufgehen und selbst das ausgelassene Juchhe! ist in den Violinen nicht vergessen.

Dies sind die Grundzüge der Leistungen im Symphoniefache von Beethoven.

(Der Schlufs folgt.)

II.

Recensionen.

Quatuor pour le Piano-Forte, avec accompagnement de Violon, Alto et Violoncelle, composé etc. par Felix Mendelssohn-Bartholdy. Oeuvr. I. Berlin chez A. M. Schlesinger. Prix 1 Thlr. 20 Gr.

Unter dem Namen Felix Mendelssohn war dem R. schon aus öffentl. Blättern ein junger wackrer Virtuos auf dem Piano-Forte, gebildet von Berger, rühmlich bekannt; und es war ihm daher angenehm, den Erstling eines auch in der Theorie so hoffnungsvollen Schülers von Zelter, zur Ansicht zu bekommen.

Um kurz zu sein, wollen wir nur im Allgemeinen bemerken, dafs sich der Komponist Mozart zum Vorbilde gewählt hat. R. sucht die Wahrheit seiner Bemerkung nicht in einem Haschen nach etwanigen Reminiscenzen aus Mozart zu unterstützen, sondern er findet das im Wesentlichen in dem, was man Arbeit nennt, bestätigt.

Wir wollen, um unsern Lesern verständlicher, und bei der eigentlichen Beurtheilung dieses Werks nachher kürzer zu sein, die wesentlichsten Punkte berühren, welche Mozart so recht eigentlich angehören, und welche es bewirken, dafs man seine Musikstücke augenblicklich erkennen kann. Hierhin gehört

1) die strenge Form der einzelnen Nummern seiner ausgführteren Werke, die man auch den äussern Zuschnitt nennen könnte, in welchem sich Mozart durchgängig consequent bleibt. So z. B. hat sein erstes Allegro zwei Reprisen. Die erste Reprise besteht aus dem Thema im Haupttone, dann kommt der Seiten-Satz, welcher in dur-Tonleitern in der verwandten aufwärts, in moll-Tonleitern aber in der parallelen dur-Tonleiter spielt. Die zweite Reprise beginnt mit dem Modulations-Satze, (wir nennen ihn so) welcher, aus dem Thema entlehnt, dieses selbst endlich wiederum ganz aufgreift, und endlich bei dem wiederkehrenden Seiten-Satze der ersten Reprise einen Rücktritt macht, und diesen Seitensatz in der Haupt-Tonleiter zu Ende spielt, etc.

2) das Korrespondiren (auch Wiederholen)

einzelner Gedanken, welches immer wie ein Vordersatz und Nachsatz dasteht, so dafs der Hörer, wenn der Vordersatz vorgetragen ist, den Nachsatz schon von selbst errathen kann, welcher Nachsatz denn auch bei Mozart fast jedesmal ehrlich erfolgt. Dieses ehrliche Verfahren, welches durch seine liebenswürdigen Gedanken so sehr gerechtfertigt wird, hat ihm sicherlich auch den so allgemeinen Beifall, auch den der Laien, erworben, die es so gern mögen, wenn alles hübsch im Geleise bleibt. — Beethoven liebt dieses regelmäfsige Correspondiren und Wiederkehren bekanntlich (besonders in seinen neuern Schöpfungen) nicht, was zu seinem Style auch unläugbar besser pafst. Er weifs entweder den Nachsatz anders zu lösen, als ihn der Hörer erwartet hat, oder er spinnt (noch öfter) gleich seinen Satz so an, dafs er keines Nachsatzes bedarf, sondern ungehindert und frei wegströmt. Das ist es auch ohne Zweifel, was (beiläufig gesagt), Tiek Beethoven in seiner neusten Musik-Novelle, hat zum Vorwurf machen wollen, wenn er sagt: Beethoven sei zu aphoristisch, er lasse keinen Gedanken zur Reife kommen, zerstöre denselben vielmehr immer wieder durch einen neuen, und habe mithin auch im Allgemeinen nicht genug Einheit. Was aber den Total-Eindruck betrifft, — und das ist denn doch wohl die Hauptsache, — so kann man Beethoven die höchste Einheit eben so wenig absprechen, als Mozart.

3) Endlich besteht das Wesen der Mozartschen Schöpfungen in einer bewundernswürdigen Simplicität der Gedanken selbst. Sie fliefsen ungesucht, mit aller edlen Grazie, in einfachem prunklosem Gewande ewig schön hervor. — Deshalb scheint auch Mozart so leicht nachgeahmt werden zu können. —

Jene drei lobenswerthen Punkte suchte offenbar unser Komponist zu erreichen. Es fragt sich nun: wie weit hat er sie erreicht?

Es gereicht ihm zur Ehre, dafs er 1) gegen die äufsere Form nicht gefehlt hat, sie ist gut und untadelhaft. Auch ist 2) das Korrespondiren und Wiederholen der Gedanken vorhanden, aber wir vermifsten doch jene unwiderstehliche Liebenswürdigkeit derselben. Ja sogar ist 3) die Simplicität nicht zu verkennen, (die Klavierstimme ist leicht zu spielen und die Streich-Instrumente sind mit Sachkenntnifs behandelt) — aber es fehlt ihr Mozarts belebende Frische.

Erster Satz, Allegro vivace, C-moll, macht im Ganzen doch nicht den tiefen Eindruck, der beabsichtigt zu sein scheint. Das Adagio (As-dur) kam dem Rec. und denen, welche ihn akkompagnirten, etwas langweilig vor und gewinnt nur etwas an Interesse, wenn es sich dem Ende nähert. Besser ist das Scherzo, C-moll. Dieser Satz schliefst sich mehr der neuern Form dieser Gattung von Musikstücken an und macht einen recht hübschen Effekt; schade dafs das maggiore (a tre) bedeutungslos ist. Das Finale ist brav gearbeitet und unstreitig der gelungendste der vier Sätze.
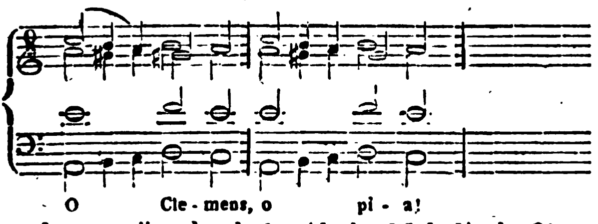
Aus dem Gesagten geht nun von selbst hervor, dafs dieses Quatuor die Arbeit eines gewifs recht talentvollen jungen Mannes genannt zu werden verdient, die auch manches hübsche hat; aber es fehlt ihr Originalität. Diese war auch von einem jungen Manne in dem Alter noch nicht zu erwarten. Guter Unterricht kann alles das, was der Komponist dieses Quatuors gegeben hat, recht wohl bewirken; er kann arbeiten lehren, lehren, wie es andre gemacht haben, — aber den erwärmenden und zündenden Funken, der originelle Tonstücke hervorbringt und belebt, kann er nicht einhauchen. Eher kann der Verstand vor den Jahren kommen, als dasjenige Gefühl, welches die Brust nicht mehr einzuschliefsen vermag und welches beim Genie in Tönen seine schönsten Blüthen entfaltet. R. mufs aber gestehen, dafs er sich im Stillen über den Mangel jenes Funkens gefreut hat. Denn gezeitigte Blüthen und Früchte der Art pflegen gewöhnlich schon verdorrt zu sein, wenn sie erst etwas werden sollen. Wir dürfen aber die Hoffnung hegen, dafs ein so lobenswerthes Talent, welches noch so jung, die technischen und formellen Theile der Tonkunst schon so glücklich handhabt, in der Folge etwas Bedeutendes leisten und sich bemühen werde, auch etwas Neues, die Kunst Förderndes hervorzubringen.



1) Pater noster à 5 voci pieno.
2) Salve regina à 4 voci pieno da Antonio Benelli, Virtuoso di Camera di S. M. il Re di Sassonia. In Lipsia, presso Breitkopf e Haertel. (12 Gr. und 8 Gr.)

Der jetzt als Professor der Gesangkunst bei dem Berliner Theater angestellte Komponist ist nicht blos als einer der vorzüglichsten Tenoristen, sondern auch als tüchtiger Kontrapunktist und Komponist besonders im Fache der Kirchenmusik bewährt.

Die vorgenannten kleinern Kompositionen, im alten italienischen Kirchenstile, in der grofsartigen Weise geschrieben, die man nach dem Gründer jenes „alla Palaestrina" nennt, zeichnen sich durch Reinheit des Satzes, meist interressante, hin und wieder kanonische Stimmführung, durch würdige Haltung und frommen Sinn mehr noch, als durch sehr tiefe, in die einzelnen Gedanken des Textes eingehende Empfindung vor vielen neuern Leistungen aus. Im pater noster (G-dur C) sind die zwei Sopranstimmen öfters interressant verschlungen. An Ausdruck, Kraft der Modulation und schöner Stimmführung dürfte jedoch dem salve regina (A moll ₵) den Vorzug gebühren. In dieser Komposition hätte man nur die Stimmlage des Altes und Tenores (S. 5. Syst. 2. Takt 3. und 4.)



anders gewünscht, da der Alt der Melodie der Oberstimme Eintrag thut und die drei obern Stimmen sich unnöthig vom Basse entfernen.

Beide Kompositionen empfehlen sich besonders zum Gebrauch für Singvereine, denen sie neben dem Kunstgenusse Gelegenheit geben, das Halten und Tragen der Töne zu üben und müssen in der Kirche einen vorzüglich guten Eindruck machen.

Beide sind in Partitur, das salve Regina zugleich in Stimmen gedruckt.

III.

Korrespondenz.

Zur guten Stunde, oder die Edelknaben; Singspiel vom Freiherrn v. Lichtenstein.

Berlin, den 30. April.

Der Keim dieses Singspieles ist die Anekdote, Friedrich der Grofse habe einen seiner Edelknaben, einen offenen Brief in der Hand, schlafend gefunden, aus dem Briefe erfahren, dafs der Edelknabe seinen Gehalt zur Unterstützung einer dürftigen Mutter anwende, die eben wieder in Geldverlegenheit sei, — und dem Pagen die nöthige Summe unvermerkt in die Tasche gesteckt. Statt Friedrichs sehen wir auf der Bühne einen Herzog; des Pagen (Emil) Mutter und Schwester sind durch einen argen Prozefs bedroht und, wenn ihnen nicht Geldunterstützung und ein mächtiger Fürsprecher wird, verloren. Sie reisen nach der Residenz des Fürsten; der Wirth des Gasthofes, in dem sie absteigen, hat der Familie Verpflichtungen, rettet sie aus dringender Geldverlegenheit und veranlafst eine Privataudienz, in deren Folge der Herzog sie unter seinen Schutz nimmt. Während dieser Vorgänge ereignet sich, was oben von Friedrich dem Grofsen erzählt ist; der Zufall will, dafs in dem Momente, wo die Hauptangelegenheiten beendigt sind, Emil die Goldrolle, die er noch nicht wahrgenommen, aus der Tasche zieht und einen Augenblick der Verdacht entsteht — er habe sie seinen Freunde, einem andern Pagen entwendet. Der Fürst klärt das Verhältnifs auf und alles wird durch ihn beglückt.
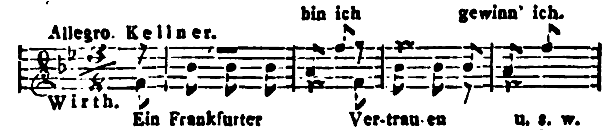
Diese Skizze des Hauptinhaltes genügt, um das Singspiel zu charakterisiren. Es ist ein leichtes, auf keinen eben sehr tiefen Eindruck berechnetes Gewebe, geschickt, durch eine Reihe interessirender Situationen angenehm zu unterhalten. Daher kann es auch nicht gemifsbilligt werden, dafs im ersten Akte episodischen Scenen im Wirthshause ein breiterer Spielraum gegönnt wird, und es mag sogar gelten, dafs jenen Vorgängen, die den wesentlichen Theil des Drama bilden, noch die Verbindung eines Offiziers mit Emils Schwester eingewebt wird. So wenig

streng Ref. jedoch die Foderungen an diese Gattung von Dramen stellt, so ist doch eben der Schluſs zu miſsbilligen. Es kann unmöglich guten Erfolg haben, wenn, nachdem die Hauptangelegenheit entwickelt und beendigt, und der Zuschauer befriedigt ist, noch eine neue Verwikkelung sich anknüpft und seinen Antheil heischt. Gewöhnlich wird sie das Interesse zerstreut finden und nur dazu dienen, den Eindruck, den die Hauptsache hinterlassen, zu zerstören. Dieser Fehler scheint dem Singspiele „zur guten Stunde" um so schädlicher zu sein, da der Zuschauer kaum begreift, wie der niedrige Verdacht des Diebstahls gegen Emil entstehen konnte, der sich stets so edel gezeigt und kurz zuvor dasselbe Geld als Geschenk des Freundes ausgeschlagen hat, das er nun gestohlen haben soll.

Warum hat der Verfasser die Anekdote, welche hier gemiſsbraucht erscheint, nicht zweckdienlicher eingewebt, da er selbst sich eine gute Veranlassung dazu schon geschaffen hatte? Emils Mutter geräth nämlich durch das Andringen eines bösen Gläubigers in Geldverlegenheit und wird durch den Gastwirth gerettet; alles dies hinter der Scene, also wirkungslos, ja dazu beitragend, daſs der Vorgang mit Begebenheiten und wichtig eingreifenden Personen beladen wird. Warum wird nicht in Emils Gegenwart die Mutter gedrängt, da die Goldrolle zum Vorschein gebracht und alle nun erst erklärliche Verwirrung zugleich mit dem Stücke durch den Zutritt des Fürsten beendigt?

Abgesehen hiervon zeigen Dichtung und Komposition sehr ergötzliche Laune, an den geeigneten Stellen Empfindung, oft Originalität, überall beachtenswerthe Bühnenerfahrung. Durch alle diese Eigenschaften empfiehlt sich das Singspiel vor den meisten neuern Kompositionen in seiner Gattung und würde jedes Publikum erfreun, besonders, wenn der Verfasser sich zu einer Umarbeitung nach obigen Andeutungen entschlösse, die leicht und ohne Verlust eines Gesangstückes geschehen könnte.

Von diesen verdient zuerst No. 2 Auszeichnung, in welchem der Gastwirth Pfeffermann drei neue Kellner mustert, die ihm ihre Dienste antragen. Possierlich ist diese über Einen Leisten geschlagene Menschenwaare in den gleichlautenden Antritts- und Dankreden und das mit ihnen angestellte Examen (in der Melodie der Anreden)



und die höchst ergötzliche Gravität, mit der Pfeffermann sie aufnimmt. Noch mehr entwikkelt sich die Komik des letztern in der Arie No. 7, der unter No. 5 eine sehr angenehm erfundene und gut ausgeführte, besonders für die Darstellerin sehr dankbare, gefühlvolle Arie Emils vorangeht. Nicht so weit ausgeführt, aber eben so schön empfunden ist die Kavatine No. 11 im zweiten Akte, und durch Leben und Laune ausgezeichnet das Finale des ersten Akts und das Quintett mit Chor im zweiten Akte. Die schönste Partie der ganzen Oper dürfte aber No. 15, Emils Ariette während des Entschlummerns seyn, das neben dem zarten und gefühlvollen Gange der Hauptstimme, durch eine leise, dehnende Figur des Basses und die Antwort der Violine ganz herrlich und mahlerisch angedeutet wird. Die Wiederkehr dieser Weisen, während der Herzog spricht, und der Gesang des träumenden Edelknaben, bilden mit jener Ariette eines der zartesten und reizendsten Tongemälde, die dem Ref. in den neuesten Kompositionen vorgekommen sind.

Die Ausführung durch Madame Seidler (als Emil) Fräulein Eunicke (als dessen Freund) Herrn Bader (Liebhaber der Schwester) und Herrn Blum (den Gastwirth) sowie in den Nebenrollen und von Seiten des Chors und Orchesters war lobenswerth. Warum aber hat Madame Seidler die Arie No. 5. weggelassen? Sie weiſs, wie gern man ihren zarten Gesang und ihre holde Stimme besonders in Tonstücken dieser Gattung hört und hätte diesen Genuſs nicht ihren zahlreichen Freunden und dem Komponisten entziehen sollen. N.

Konzert der Herrn Würfel und Janusch.

Berlin, den 5. Mai.

Herrn Würfels Kompositionen zeigen neben angenehmen, bisweilen an Rossinische Weise

streifenden Melodienflusse eine Einheit, Haltung, ja bisweilen Tiefe, die ihn vor den meisten Virtuosenkompositionen vortheilhaft auszeichnet. Seine Phantasie bewährte das so eben aufgestellte Urtheil, indem Herr Würfel auch hier den tief zum Grunde gelegten Gedanken auf eine durchdachte und ergreifende Weise entwickelte. Das sichere, sehr gewandte Spiel hielt das Ganze klar zusammen und die bedeutende Fertigkeit mit dem geschmackvollen Vortrage befriedigten den Zuhörer gänzlich. Herr Janusch zeigte ansehnliche Fertigkeit und guten gehaltenen Vortrag. Ton und Ansatz waren, besonders im Pianissimo, sehr lobenswerth. Beiden Virtuosen wurde lebhafter Beifall des Publikums.

IV.

Allerlei.

Aus französischen Blättern.

Paris, den 15. April 1824.

Mein Herr.

Oeffentliche Blätter zeigen wiederholt an, dafs Salieri sich selbst als Urheber von Mozarts frühzeitigem Tode angeklagt habe; aber keines derselben hat uns die Quelle dieser schrecklichen Beschuldigung genannt, welche das Andenken eines Mannes befleckt, der acht und funfzig Jahre lang die allgemeine Achtung der Wiener genossen hat.

Es ist Pflicht jedes rechtlichen Mannes, wenn es Verläumdungen abzuwenden gilt, womit man das Andenken eines berühmten Mannes schänden will, alles zu sagen, was er von ihm weifs.

Während meines Aufenthaltes in Wien (von 1798 bis 1804) lebte ich mit der Familie Mozart in sehr freundschaftlichem Verhältnifs, und von dieser erhielt ich die genaueste Kunde von den letzten Augenblicken jenes berühmten Komponisten, welcher, wie Raphael, in der Blüthe seiner Jahre, nicht wie es uns jetzt allgemein verkündet wird, eines gewaltsamen Todes, sondern am Nervenfieber starb, das er sich durch fortwährende Anstrengungen, welchen eine weit stärkere Körperkraft als die seinige war, hätte unterliegen müssen, zuzog.

Mozart komponirte 1791 (in seinem letzten Jahre) 1) eine grofse Kantate; 2) die Zauberflöte; 3) la Clemenza di Tito; 4) ein Konzert für die Klarinette; 5) eine grofse maurerische Kantate; und 6) sein unsterbliches Requiem.

Er war schon leidend, als er nach Prag reiste, wohin er, um zur Krönungsfeier des Kaisers Leopold II. die Opera la Clemenza di Tito zu komponiren, berufen wurde. Bei seiner Rückkunft nach Wien unternahm er die Komposition seines Requiems; allein geschwächt durch übermäfsige Arbeit überfiel ihn eine tiefe Melancholie, wodurch seine Gattin sich gezwungen sah, ihm die Partitur abzunehmen. Diese Maafsregel und die Pflege seines Arztes setzten ihn in den Stand, seine so berühmte Maurer-Kantate zu komponiren, wovon der glänzende Erfolg ihn so beseelte, dafs Madame Mozart auf sein inständiges Bitten sich nicht weigern konnte, ihm die Partitur seines Requiems, welches noch nicht vollendet war, zurückzugeben.

Als er sich einige Tage wieder an dieser Arbeit hielt, vermehrten sich seine Anfälle von Melancholie von neuem und in dem Maafse, wie seine Kräfte abnahmen; er konnte nun das Bette nicht mehr verlassen, und so verschied er in der Nacht vom 5ten Dezember.

Mozart hatte seit langer Zeit eine Art Vorgefühl seines Todes. Ich entsinne mich, dafs mein Lehrer Haydn mir erzählte: Mozart habe ihm (gegen das Ende von 1790) als jener seine erste Reise nach London unternahm, beim Abschiede mit thränenden Augen gesagt: ich fürchte, mein Vater, dies ist das letztemal, dafs wir uns sehen. Haydn, welcher viel älter, als Mozart war, glaubte dafs *sein* Alter und die Gefahren, welchen er sich bei der letzten Reise aussetzte, ihm diese Furcht einflöfsten.

Ohne ein innigeres freundschaftliches Verband hatten Mozart und Salieri gegenseitige Hochachtung, wie sie Wiener von ausgezeichnetem Verdienst einander zu bezeigen pflegen. Man konnte nie Salieri der Eifersucht auf das Talent Mozarts beschuldigen, und jeder, der Salieri gekannt, wird mit mir (der ich ihn kannte) übereinstimmen: dafs dieser Mann acht und funfzig Jahre hindurch das vorwurfsfreiste Leben führte, sich nur mit seiner Kunst beschäftigte und jede Gelegenheit wahrnahm, seinen Nächsten Gutes thun zu können. Ein solcher Mann glaube ich, kann kein Mörder sein, ein Mann, der während drei und dreifsig Jahren, die seit dem Tode Mozarts verflossen sind, einen so heitern Geist behalten, welcher seine Gesellsehaft so anziehend machte.

Wenn es auch erwiesen wäre, dafs Salieri sterbend sich selbst als Urheber dieses schrecklichen Verbrechens anklagte, müfste man doch nicht so leicht die entschlüpften Worte eines sterbenden unglücklichen vier und siebzigjährigen, durch unerträgliche Schmerzen niedergedrückten Greises für wahr nehmen und verbreiten, da man z. B. weifs, wie sich dessen natürliche Verstandeskräfte mehrere Monate vor seinem Tode zerrüttet hatten.

Empfangen Sie, mein Herr u. s. w.

Sigismund Neukomm.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19. Mai — *Nro.* 20. — 1824.

I.
Freie Aufsätze.

Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache.

(Fortsetzung.)

Beethoven begann im Sonaten- und Symphonien-Fache auf der mozartschen Stufe; seine ersten Ergüsse sind lyrisch zu nennen. Wenn sich auch die Empfindung in ihnen oft bestimmter, oft inniger aussprach, wenn auch — als Nachklang der haidnschen Schule — mancher Moment frischer und heller hervorglänzte, als bei dem weichern Mozart, wenn sich endlich auch eine gröſsere, tiefer begründete Einheit in den Beethovenschen Kompositionen kund gab: so war doch der Grundgedanke, wie gesagt, derselbe. Seine höhere Entfaltung führte zu einer höhern Ausbildung der Sonatenform, an der übrigens auch Düssek und der geniale Prinz Louis Theil nahmen. Je neuer und kräftiger der Hauptgedanke im ersten Allegro sich meist gestaltete, desto reicher muſste auch der Modulationssatz*) hervorgehen; das Neue versuchte sich gleichsam in verschiedenen Richtungen (Tonarten) und Gestaltungen (Zergliederung und so weiter) bis es seine eigentlichste Stelle im Hauptone wieder einnahm; dem reicher ausgebildeten Satze wurde noch bestätigend und den Hauptgedanken wiederholend ein Nachsatz gegeben, vor allem aber die Menuett — meist unter dem Namen Scherzo — zu einem wesentlichen Theile des Ganzen erhoben. In diese Periode nun gehören vor allen Beethovens C-dur und D-dur Symphonie, erstere geradehin Mozartisch zu nennen, letztere in ähnlichem Geiste geschrieben, aber gröſser ausgebildet und deswegen schon dem Umfange nach über die Mozartschen Symphonien hinausgehend.

*) Zeitung No. 19, Seite 168.

Diese Periode scheint Beethovens Ruhm und sonderbar genug auch die schiefen Urtheile, die man später über ihn ergehen lieſs, zuerst begründet zu haben. Gerade die Stimmführer in Angelegenheiten der Tonkunst waren in der Mozartschen Periode gebildet und nicht wenige von ihnen auf dieser Stufe stehen geblieben. Die Werke, denen sie, jugendlich frisch, empfänglich entgegen gegangen waren — deren beseelender Eindruck ihnen bis in die Jahre erinnerlich blieb, wo sie nicht mehr fähig waren, einen solchen zu empfangen — die Werke, welche alle Aufmerksamkeit, alle Verehrung und Bewunderung fast ausschlieſslich an sich fesselten in derselben Zeit, wo jene begannen, ihre Urtheilsfähigkeit zu entwickeln — die ihren Systemen zur Grundlage gedient, oder nach denen sich die ältern Systeme bequemt hatten: sie muſsten jenen, ihren Zöglingen in jedem Sinne des Wortes, als Maaſsstab für alle spätere Leistung, als Richtschnur und Gesetz gelten. Beethoven, so lange er Mozart folgte, erhielt ihren Beifall; wo sich selbst in jener Periode seine später ausgesprochene Eigenthümlichkeit ahnen lieſs, galt es für Verirrung, für jugendliche Ausschweifung und man hoffte: er werde auf den Mozartschen Weg zurückkehren. — Jene Urtheiler blieben wohl stehen, nicht aber die Kunst, nicht Beethoven, in dessen Werken nach Mozart der gröſste Fortschritt der Tonkunst sichtbar geworden ist; am meisten in seinen Sonaten und in den Symphonien.

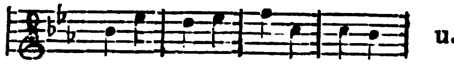
Im Fache der letztern versuchte sich Beethoven nach einer dreifachen Richtung, in jeder ganz eigenthümlich.

Aus der unbestimmtern Lyrik, wie wir sie in frühern und mozartschen Symphonien zu finden geglaubt haben, ging zunächst Beethovens

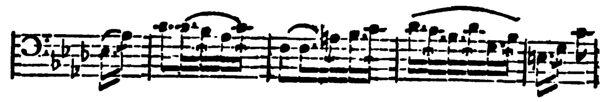
C-moll-Symphonie*) hervor, noch der Lyrik angehörend, allein nicht ein Gefühl, sondern eine Folge von Seelenzuständen mit tiefer psychologischer Wahrheit darlegend. Es ist das Ringen eines kräftigen Wesens gegen ein fast übermächtiges Geschick. Harter Kampf in den abgerissenen Schlägen des ersten Allegro:



schmerzvolle Klage eines tief verwundeten und doch nicht geschwächten Gemüthes in dem Seitensatze dazu —

 u. s. w.

dann im Andante die sehnsuchtvolle, Hoffnung bedürftige Bitte



dazu die noch hinüberdrohende Nacht des ersten Satzes und der mächtig ermuthigende Aufruf in C-dur —



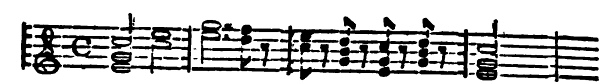
zuletzt durch das erhaben ruhige Verweilen



zur höchsten Majestät des Selbstbewufstseins und Muthes erhoben —
nun im Allegro das Ankämpfen des finstern Geschickes — nächtig, aber nicht gewaltig, wie im ersten Satze,



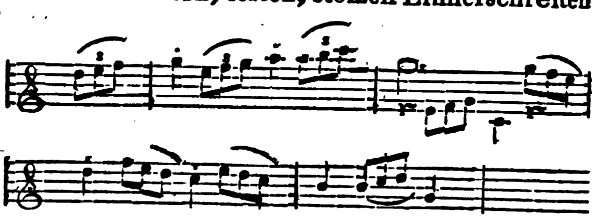
immer breitere Schatten ausdehnend und doch immer mehr zurückweichend — und nun endlich der erhabenste Hymnus



der mit dem triumphirenden Aufschwunge, mit dem hohen Jubel



und dem sichern, festen, stolzen Einherschreiten



kurz in jeder Note den herrlichsten Sieg des Geistes feiert. — Es ist selbst für den, der die Symphonie noch nicht kennt, eine weitere Entwickelung ihres Inhalts und des, das Ganze beherrschenden Gedankens unnöthig; zudem hat Hoffmann in seinen Fantasiestücken vortrefflich über sie geschrieben.

Wenn wir diese Symphonie als die erste Erhebung über den Mozartschen Standpunkt ansehen durften, so müssen wir jetzt Beethoven nach einer ganz heterogenen Richtung, der zweiten, in der er die Symphonie ausbildete, folgen. Hier trug ihn nicht blos der höhere Ideenschwung, sondern auch das tiefere Eindringen in den Reichthum, in das gewaltige Vermögen der Instrumentation auf neue Bahnen. Aeufsere Zustände ohne erklärende Worte, ohne unterstützende Pantomime (wie im Ballet) nur durch das Orchester darzustellen — das wurde seine Aufgabe in der Pastoral-Symphonie, die ländliche Scenen vorstellt — und in der Schlachtsymphonie, die zu so vielen Mifsdeutungen und mifslungenen Nachahmungen Anlafs gab. Warum soll die Tonkunst, weil sie zunächst und zumeist auf die Darstellung von Seelenzuständen angewendet worden ist, nicht auch in andern Regionen ihre Macht versuchen? Der Mensch ist in der Natur kein isolirtes Wesen; vielmehr finden wir denselben Typus in allen Reichen der Natur, wie im Menschen, nur in diesem erhöht. Licht und

*) Die Symphonien folgen hier nicht in chronologischer Ordnung, auch nicht vollständig aufgezählt, sondern so, wie sie sich zur Erläuterung unserer Ansicht am geeignetsten darbieten. Ueber den Entwickelungsgang des Beethovenschen Genius mit Belegen aus seinen sämmtlichen Werken in chronologischer Folge ein andermal.
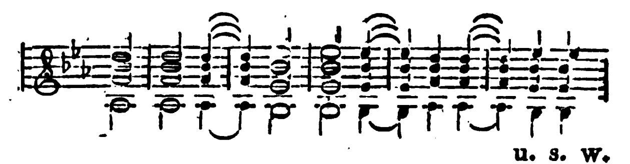
Nacht, Kraft und Schwäche, Begehren und Fliehn, Befriedigung und Entbehrung — sind nicht ausschliefslich menschliche, sondern Naturverhältnisse; diefs läfst schon eine allgemeinere Bedeutsamkeit auch der Tonkunst ahnen. Und wie ergiebig ist nicht das Gebiet der musikalischen Allegorie, wie nützlich manche in allgemein bekannter Bedeutung fortbestehende musikalische Form, um selbst äufserliche, nicht in der Natur selbst, also auch nicht in der Musik begründete Beziehungen vollkommen verständlich zu machen. Die stehenden Volksgesänge z. B. in Beethovens Schlacht: „rule Britannia“ und „Malborough s'en va-t-en guerre“ lassen niemandem Zweifel übrig, welche Nationen hier einander gegenüber stehen. Und wenn nach geschlagener Schlacht der französische Marsch Malborough u. s. w. in dem ganz fremden Fis-moll (vorher hatte er das helle, frische C-dur) wiederkehrt, piano, mit stockender Bewegung, gleichsam in Unordnung gebracht, unterbrochen von dem fieberhaften tremolo der Saiteninstrumente, von dem hohlen, ganz erschöpft klagenden E des Hornes — so kann niemand über den Ausgang der Schlacht ungewifs bleiben.

Auf diesem Wege mag wol die eigenthümliche Bedeutung, der Charakter und die Fähigkeit der verschiedenen Instrumente dem unermüdet vorwärts strebenden Meister immer klarer aufgegangen sein. Bald waren sie ihm nicht mehr todte Mittel, durch die man in zweckmässiger Wahl und Anordnung seine Empfindung, seine Subjektivität ausspricht, die höchstens menschliche Sprache und Gesang (musikalische Sprache) ersetzen sollen. Sie traten in voller fest gezeichneter Persönlichkeit vor ihn und das Orchester wurde ihm ein belebter, in dramatischer Thätigkeit begriffener Chor. Dafs diese Gestaltung nicht plötzlich hervorsprang, dafs sie vielmehr aus den Werken der Vorgänger schon geahnet werden konnte und in frühern Beethovens, z. B. den oben erwähnten sich schon zu bilden begann, ist eben so gewifs, als, dafs jene erstern Tendenzen nicht aufgegeben wurden, sondern dafs nun alles sich vereinigte — psychologische Entwickelung, geknüpft an eine Folge äufserer Zustände, dargestellt in einer durchaus dramatischen Thätigkeit der, das Orchester bildenden Instrumente. Und dies ist die dritte Richtung, in der Beethoven die Symphonie ausgebildet hat — der höchste Standpunkt, der hierin erreicht worden ist.
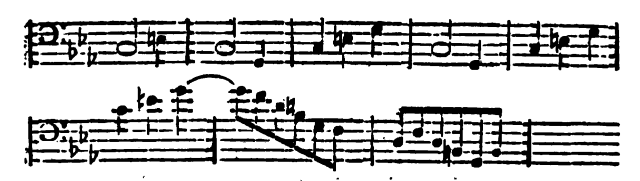
Die erste Leistung, welche wir hier zu berühren haben, ist die Sinfonia eroica, die neulich in Herrn Mösers Konzerte ausgeführt worden ist. Es bedarf nicht erst der Bemerkung auf dem Titel, um zu wissen, dafs hier ein Held gefeiert wird. Gleich der erste Satz mit seinem kühnen, den mächtigen Blechinstrumenten so zugänglichen Hauptgedanken



der allen Stimmen sich mittheilt, gleich Anfangs gegen den wilden Konflickt des ganzen Orchesters
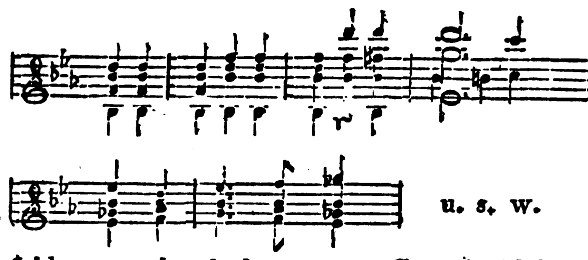


mit Trompeten- und Hörnerklang siegreich auftritt (S. 4. der Partitur) der sich nach noch härterm Kampfe (S. 33. u. folgende) überwältigend ausdehnt



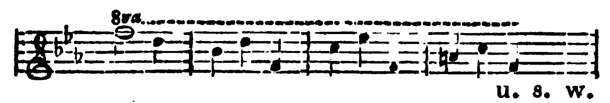
und so noch durch funfzehn Takten (S. 40.), der gegen den unablässigen Andrang der Bässe (S. 43.)



aus allen Stimmen wie der ermuthigende Zuruf der Kampfgenossen wieder- und durcheinander tönt und zum Schlusse durch den freudigen Flug der Violinen (S. 73.) und den Jubel der Trompeten und Pauken (S. 76.) gefeiert wird: dieser ganze Satz zeigt uns das gelungene Bild eines Heldenlebens — auch die schmerzliche Klage um manchen Verlust



fehlt so wenig, als der muntere Gang der Kriegslust,



um das Bild des Helden und des Krieges zu vollenden.

(Der Schluſs folgt.)

II.

Recensionen.

Musikalische Bonbonniere, oder Sammlung von leichten und angenehmen Stücken (mit beigefügtem Fingersatze) für das Pianoforte zum Gebrauche für Anfänger komponirt etc. von J. Moscheles. op. 55. Liv. 1. Berlin bei A. M. Schlesinger. Preis 20 Gr.

Der Titel, der ursprünglich wol auf Paris berechnet war, könnte manchen Musiklehrer, der es mit seinem Unterrichte ernstlich meint, besorgen lassen, daſs hier nur Süſsigkeiten aufgetischt würden, die bekanntlich den Magen verderben. Allein es ist nicht so arg. Er findet hier auf 17 Seiten 8 Tonstücke verschiedenen Charakters, verschiedener Bewegung, alle aber gefällig, melodiös und für Anfänger, welche den Kursus der ganz kleinen Handstücke geendet haben, faſslich und ausführbar, ja, für Schüler auf der hier bezeichneten Stufe eher noch hin und wieder zu gehaltreich, als zu leicht. Allein eben in dieser Periode des Unterrichtes ist es so nothwendig, daſs der musikalischen Sinn erweckt und die Lust, die bei dem schwierigen und trocknen Anfange*) ohnehin sehr gedämpft wird, wieder angeregt werden. Für dieses Bedürfniſs ist bei Knaben — wenn sie überhaupt anregbar sind, durch Märsche leicht gesorgt. Mädchen können an diesen unmöglich soviel Interesse finden; Tänze würden sie zwar erfreuen, aber nicht fördern, vielmehr sie zu früh gewöhnen, die Musik nur in Bezug auf äuſsere Zwecke zu treiben. Für sie nun ist die Bonbonniere ganz vorzüglich zu empfehlen und Ref., kennt in der That unter den zahlreichen Sammlungen von Elementarstücken keine, die dem bezeichneten Bedürfnisse so entspräche, wie sie.

Besondere Auszeichnung verdient No. 1. (C-dur 2/4) welches sehr gute Gelegenheit giebt, den Schüler zum leichten Anschlage und zur Nettigkeit in (leichten) Läufern zu gewöhnen; von No. 3. das Trio (F-dur 3/4) welches zur Bildung des cantabile benutzt werden kann; No. 5. (Es-dur 2/4) ein — soweit es die Sphäre zuläſst, für die er bestimmt ist — origineller Marsch und vor allen No. 6. (G-dur 3/8) à l'espagnole, welches mit seinen fremdartigen Wendungen in Melodie und Modulation in fähigen Zöglingen manche fruchtbare Ahnung erwecken kann.

Der Fingersatz ist überall zweckmäſsig vorgezeichnet. Das Aeuſsere ist einfach und geschmackvoll, der Stich mit geringen, leicht erkennbaren Ausnahmen korrekt.

Polonaise brillante pour le Pianoforte composée par Ignaze Moscheles de Vienne. Prix 20 Gr. Berlin bei A. M. Schlesinger.

Unter der nicht geringen Zahl Klavierkompositionen, womit der Virtuos Moscheles Klavierspieler von mittelmäſsiger Fertigkeit versorgt, nimmt diese Polonaise einen der ersten Plätze ein. Leichte Anmuth, flieſsende Schreibart, eine nicht eben ermüdende Ausdehnung, angenehme wenn auch nicht eben vielbedeutende Melodie dies alles hin und wieder mit einer nicht gewöhnlichen Modulation gewürzt — diese Eigenschaften eignen das Stück zunächst für leichte gesellige Unterhaltung und sein eigenstes Gebiet scheinen die musikalischen Zirkel, wie sie nun

---

*) Schlimm genug, wenn ihn die Lehrer unnöthig dazu machen.

meist sind; Tiefe oder Genialität — wird ohnehin Niemand in ihm suchen.

Klavierlehrern bietet es übrigens Gelegenheit zu einer Uebung ihrer Schüler im leichten flüchtigen Anschlage, besonders mit der rechten Hand. Nicht blos zu diesem Zwecke, sondern überhaupt nach der Eigenthümlichkeit des Komponisten muſs aber die Polonaise in einer sehr raschen Bewegung, weil schneller, als gewöhnlich Polonaisen, vorgetragen werden.

Papier und Stich sind gut, ein Paar Druckfehler leicht zu vermeiden.

III.
Korrespondenz.
Bemerkungen. *)

Der in No. 17 der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung enthaltene Aufsatz, Marx unterzeichnet und zunächst auf die diesjährige Aufführung der Graunschen Passionsmusik am Charfreitage, dann aber auch auf andere Gegenstände und Verhältnisse der Musik sich beziehend, bedarf nach seiner Natur wol einer näheren Beurtheilung. Eine solche wird durch Folgendes unpartheiisch zu liefern versucht.

Herr Marx lobt die Präcision, mit welcher die Singakademie alle Chöre ausgeführt hat, bezeugt das Verdienst des Herrn Professor Zelter dabei, erklärt aber dies für die unterste Pflicht eines Akademiedirektors.

Ich meinerseits erkenne diese Pflicht als die oberste, indem man doch wol zunächst von einem Akademiedirektor zu fodern hat, daſs er auf seiner Zöglinge Ausbildung im Vortrage Sorgfalt verwende und sich dadurch würdig beweise, ihr Leiter zu sein. Diese Ausbildung bringt für die Kunst einen reellen Gewinn hervor, dem sich auch die Mitglieder der Singakademie gern widmen, wenigstens deren Mehrzahl, die aus Personen besteht, welche nicht allein schon an sich manche Musikkenntniſs besitzen, sondern auch dem Hauptzwecke der Singakademie: Studium und Vortrag ernster und religiöser Gesangsgattung, con amore nachstreben.

*) Eingegangen am 10. Mai Abends nach vollendetem Drucke von No. 19 der Zeitung. Anm. d. Red.

Herr M. wirft die Frage auf: ob bei den reichen Mitteln der Akademie (mehre gute Stimmen und eine groſse Bibliothek) wol für die Mitglieder, für das Publikum und für die Kunst das, was gewonnen werden könnte, auch wirklich gewonnen werde?

Taktfestigkeit, reine Intonation und ein gehöriges Portamento den Mitgliedern anzueignen, ist der nächste Zielpunkt des Herrn Z. und dies gewiſs mit Recht. Ohne diesen Zielpunkt und wenn er nicht von demjenigen gröſseren Theile der Mitglieder, welcher Talent und eine rege Lust für die Sache hat, wirklich erreicht würde, könnte die von Herrn M. gelobte Präcision in der Ausführung der Chöre nicht Statt haben. Dies bescheinigt also zugleich, zumal bei einer jetzt aus 300 Personen bestehenden Gesellschaft, den Werth ihres Direktors.

Die Tendenz der Singakademie kann sich nicht auf die specielle gröſsere Ausbildung aller besseren Stimmen ausdehnen, sondern nur der in Brauchbarkeit anerkannten guten Stimmen und von Personen, welche die Versammlungen fleiſsig genug besuchen und auch hinlänglichen Muth zum Solosingen haben, beschränken: denn sonst würden, bei dem Beisammensein in bloſs vier Stunden wöchentlich, die nur Tutti Singenden vernachläſsigt werden müssen. Eben so gestattet auch die nur erwähnte Stundenzahl der Zusammenkünfte nicht die Benutzung sämmtlicher Werke in der Bibliothek, sondern bloſs einer Auswahl derselben; die nach gewissen Zeiträumen eintretende Wiederholung der früher gesungenen Stücke ist auch, um sich in dem richtigen Vortrage derselben recht einzuüben, diensam.

Uebrigens ist den Mitgliedern Studium und Uebung des Gesanges zunächst um ihrer selbst willen wichtig und sie bilden eine freie Gesellschaft, die in vorkommenden Fällen die Erfolge ihres Strebens bloſs freiwillig zu erkennen giebt.

Indem Herr M. eine zweckmäſsige Wahl aufzuführender Werke als erste Pflicht eines Akademiedirektors aufstellt, sagt er dabei: Herr Z. erfülle diese Pflicht nur sehr unvollkommen; man habe von der Akademie seit drei Jahren nur den Messias von Händel, Athalia von Händel, den Tod Jesu von Graun gehört; es sei nicht zu recht-

fertigen, dafs die Graunsche Passion von Jahr zu Jahr wiederholt werde und nicht an deren Stelle „weit vorzüglichere" Aufführungen, z. B. des Messias von Händel, am Charfreitage, dessen Feier nicht herrlicher begangen werden könne, als durch diese Musik, geleistet würden; dann läfst er sich in einem ziemlich ausführlichen episodischen Urtheile aus, wie die Zeiten des Beklagens von Leiden, die die höchste Verherrlichung sind, vorüber seien, Glaube und Verehrung nicht die Fessel einer dürftigen Form tragen müfsten u. s. w. folglich Händels Messias allein die unsern Tagen geziemende Charfreitagsmusik sei; dafs die Graunsche Passion auch im Ganzen künstlerisch unter unserer Zeit stehe, die Arien und das Duett allgemein als unbefriedigend empfunden würden, die Einförmigkeit in ihrer und der Struktur der Recitative ermüde und manche Stelle nur noch aus Respekt für das Ganze tolerirt werde.

Hier bemerke ich:

1) Grauns Passion ist, da sie lediglich über Jesu Leiden und Tod sich ausdrückt, der Feier des Charfreitages eben so unbedingt zugehörend, als an ihm der kirchliche Gottesdienst blofs jener einzelnen Lebensperiode Jesu gewidmet bleibt. Dieser meiner Meinung stimmt auch gewifs wenigstens der gröfseste und religiöseste Theil des Publikums bei. Die Aufführung von Händels Messias aber, welcher Jesu Geburt, ganzes Wirken, Leiden, Tod und Verklärung umfafst, eignet sich um deswillen für jeden andern Zeitraum. Uebrigens ist der Messias schon einmal am Charfreitage gegeben worden, bei dieser Gelegenheit aber sprach das Publikum genugsam aus, dafs ihm die Beibehaltung der Graunschen Passion am Charfreitage gemüthlicher sei.

2) Das vorhin berührte episodische Urtheil in dem Aufsatze des Herrn M. übergehe ich, weil hierüber der Herr Verfasser wol eigentlicher mit Theologen zu rechten hat.

3) Grauns Passion soll künstlerisch unter unserer Zeit stehen? Ich meinerseits meine: die wahre Kunst jedes Zeitalters und in jeder Form verdient eine immerwährende Beachtung ihres Werthes; so auch Grauns Meister-Kunstwerk, der Tod Jesu, das noch heute Gefühl und Interesse jedes Unbefangenen, habe er es auch noch so oft gehört, gleichlebhaft aufregt. Käme es, um diese Arbeit fernerhin beachten zu dürfen, nur auf eine modernere Bekleidung derselben durch reiche Instrumentirung an: o! dann wäre es ja auch um fortdauernde Würdigung der Musikstücke aller berühmten Vorderalten und derjenigen Händelschen Kompositionen, welchen Mozarts Beimischung von Blasinstrumenten nicht zu Theil geworden ist, geschehen.

4) Dafs die Singakademie binnen drei Jahren nur dreimal öffentlich gesungen hat, liegt in den bisherigen mancherlei Umständen, wodurch öffentliche Aufführungen dieser Akademie erschwert wurden. Zukünftige Verhältnisse werden ohne Zweifel jene Schwierigkeiten beseitigen.

Herr M. sagt ferner: dafs die zweite Pflicht eines Akademiedirektors sei, das erwählte Werk in einer seinem Wesen und den Ansprüchen unserer Zeit angemessenen Weise zur Aufführung zu bringen, wozu freilich gehöre, dafs man in den Geist des Werkes eingehe und die Bedürfnisse der Zeit kenne; hier verdiene nun das Verfahren des Herrn Z. laute Rüge, um so mehr, da er auf seinem Standpunkte als Direktor der gröfsten bestehenden Akademie bedeutenden Einflufs habe und den Ruf geniefse, ein Verehrer und Kenner der alten Musik zu sein.

Dürfte irgend Jemand wol bezweifeln, dafs Herr Z. (Professor der Musik) in den Geist eines Musikwerkes eingeht, zumal der alten Musik, der er sich von jeher vorzugsweise gewidmet hat? Da dies nun aufser allem Zweifel liegt, so mufs man auch ihm unbedingt zutrauen, dafs er zu beurtheilen vermag, in wiefern das Wesen alter Musik (Einfachheit und Gründlichkeit, durch reine Harmonie wirksam) sich mit den Bedürfnissen neuerer Zeit (hervorstechende Fülle in Gesangpartie und Instrumentation) eng, ohne den Geist alter Musik zu erschüttern, vereinigen läfst oder nicht. Unbestreitbar ehrt er die neuere Instrumentation Mozarts z. Händelschen Werken.

Herr M. sagt, dafs die neuere Hinzufügung eines reichen Chores von Blasinstrumenten zu Händelschen Werken nothwendig sei, um die Stelle der von Händel so wirkungsreich behandelt gewesenen Orgel zu vertreten.

Als Stellvertreter der Orgel erscheinen

mir Blasinstrumente nicht. Ausfüllung des Accompagnements durch die Orgel bringt einen anderweitigen Effekt hervor, als den eine Ausfüllung durch Blasinstrumente giebt: und letztere zu Händelschen Werken wurde wol lediglich durch einen Blick auf die Musikrichtung der neueren Zeit veranlaſst.

Herr M. wendet seine vorhin erwähnte Rüge auf den Umstand an, daſs Händels Athalia ohne neue Instrumentation ausgeführt worden ist.

Hierüber stand dem Herrn Z. keine Disposition zu; denn diese ging von einer andern Person aus, als welche die Aufführung überhaupt veranstaltete und sich blos des Herrn Z. Leitung des Ganzen und die Gesangsunterstützung von Mitgliedern der Singakademie gewünscht hatte. Es leidet folglich die Rüge des Herrn M. keine Anwendung hier auf Herrn Z. Uebrigens ist auch meines Wissens noch keine vollständige Orchesterbegleitung zu Händels Athalia vorhanden.

Herr M. wirft Herrn Z. vor, daſs er bei Aufführungen des Messias manche Arien und Recitative wegläſst; wodurch es denn das Ansehen bekomme, als halte man blos Händelsche Chöre für erträglich.

1) In Händelschen Musiken sind wohl wirklich die Chöre das Vorzüglichste, wenigstens das Imponirendste. Dies läſst sich behaupten, ohne den Werth der Arien an sich im Mindesten zu verkennen, obwohl manche derselben nicht ganz das Interessante in sich tragen, was jeder Arie der Graunschen Passion unbedingt eigen ist.

2) Indem Herr Z. bei Aufführung des Messias Einiges wegläſst, trifft dies nicht, nach des Herrn M. Aeuſserung blos Arien und Recitative, sondern auch manche Chöre; (wobei das minder Interessante den Maaſsstab abgiebt) der Grund des Weglassens ist aber kein anderer, als der, daſs die Aufführung des Ganzen manchen Zuhörern zu lange dauern würde. Sollte übrigens durch das Weglassen der Zusammenhang des Textes einigermaſsen vermindert werden, (daſs er nicht, wie Herr M. sich äuſsert, geradehin zerrissen wird, dafür ist gesorgt) so kann dies hier nur als untergeordnet gelten. Es hat nächstdem wohl keine Noth, daſs, nach Herrn M., eine Masse Händelscher Chöre nicht ertragen werden kann, ohne ermüdet und übertäubt zu werden, oder stumpf zu sein. Der bei weitem gröſste Theil des Publikums (die Musikkenner unter demselben will ich hier nicht einmal herausheben) hat noch nie geäussert, daſs ihm gut vorgetragene Händelsche Chöre lästig gewesen sind, seien sie auch noch so nahe auf einander gefolgt: denn jeder dieser Chöre gewährt ja durch seinen eigenthümlichen Werth auch ein neues Interesse.

Herr M. zergliedert das „verwerfliche" Verfahren, welches Herr Z. sich mit der Graunschen Passion erlaube; er tadelt nämlich die Versetzung der Sopranarie:

Ein Gebet um neue Stärke

und der Baſsarie:

So stehet ein Berg Gottes

in eine andere Tonart, wobei er sagt, daſs von der durch den Komponisten gewählten Tonart die Gestaltung des Ganzen abhange.

Der Komponist braucht bei der Wahl einer andern Tonart die Melodie nicht durchweg, sondern höchstens nur hin und wieder einzelne Noten, je nachdem es der eigenthümliche Umfang jeder der viererlei Menschenstimmen: Sopran, Alt, Tenor und Baſs, erfodern möchte, entweder höher oder tiefer zu stellen; dies ist also bei weitem keine Umgestaltung des Ganzen.

Es nähern sich zwar im Allgemeinen einige Tonarten mehr oder minder dem Ausdrucke irgend einer bestimmten Leidenschaft, unbedingt wesentlich aber ist für den tüchtigen Musiksetzer deren Wahl nicht, da ihm passende Modulationen zu Gebote stehen; unter den ältern Kompositionen befinden sich vollständige Messen lediglich aus einer einzigen Tonart geschrieben, obwohl diese Manier übrigens nicht empfehlenswerth ist. Sonst aber darf allerdings da, wo für das Leidenschaftliche Durton hingehört, nicht Mollton und umgekehrt gewählt werden; und eben so sind Taktart, Rythmus und Tempo, wesentlich für den Ausdruck der bestimmten Leidenschaft. — Was nun die Versetzung der von Herrn M. citirten zwei Arien in eine andere Tonart betrifft, so gründet sie sich, so viel ich davon weiſs, auf Bedürfniſs und Wunsch der Singenden wegen einzelner, die vollere Kraft ihrer Stimme weniger ansprechenden Töne, die gerade in der ursprünglichen Tonart beider Arien dominirend sind; in welchem Falle der Wunsch nach einer andern Tonart, damit der Vortrag des Gesanges einen desto besseren Effekt leiste, wohl zu entschuldigen ist.

Uebrigens ist bei der Tonart-Versetzung beider Arien der Uebergang in die Tonart des darauf folgenden Stückes doch wohl hinlänglich durch das hinzugefügte Zwischenspiel eingeleitet.

Herr M. verwirft, daſs im Duette der Passion dem Tenor die erste Stimme gegeben ist.

Es ist ein natürlich nothwendiges Gesetz, daſs, wenn ein für zwei Soprane komponirtes Duett von Sopran und Tenor vorgetragen werden soll, der Tenor die Noten des ursprünglich ersten Soprans zu übernehmen hat. Denn sollte der Tenor den zweiten Sopran vortragen, so würde der Tenor bald in Höhen, bald in Tiefen von Tönen ausarten, die ihm entweder nach der Natur ganz unerreichbar sind, oder ihn zu gewaltsamen Sprüngen der Töne bald aufwärts, bald niederwärts zwingen müſsten; wodurch denn auch Gang der Harmonie und der Melodie eben so, wie die Gesetze des Generalbasses überhaupt verletzt werden würden.

Fragt man nun übrigens nach dem Grunde, um dessentwillen Herr Z. das Duett durch So-

pran und Tenor singen läfst, so denke ich mir den: dafs theils in der Passion ursprünglich nur ein einziges Tenor-Solo gegen schon drei solche Sopran-Soli, das Sopran-Duett ungerechnet, vorkommt, theils ein Duett von Sopran und Tenor, wenn die Musik desselben sanft und zart ist, unfehlbar angenehmer klingt, als von 2 Sopranen. Graun mag seine individuellen Gründe gehabt haben, als er sich bestimmte, seine Solo-Soprane oft, seinen Solo-Tenor aber nur ein Einzigesmal auftreten zu lassen.

Herr M. nennt mit Recht eine angemessene Wahl der Tempi die dritte Pflicht des Direktors, spricht aber dieserwegen einen Tadel über Herrn Z. aus.

Sollte auch zuweilen Herr Z., wie es auch wohl andern Musik-Dirigenten begegnet, nicht sogleich bei dem Eintritte eines Stückes das eigentliche Tempo ganz genau treffen; so war doch dies bei der Passion durchaus nicht der Fall. Denn indem Herr M. das zu langsame, gedehnte Tempo bei zwei von ihm angeführten Sätzen dem Herrn Z. beimifst, versichere ich, dafs ich sehr deutlich gehört habe, wie das Akkompagnement beider Sätze mit angemessener Lebhaftigkeit begann, die Singstimme aber langsamer eintrat und beharrete, so dafs, sollte durch die Abweichung nicht vielleicht das Ganze in Unordnung gerathen, nichts verblieb, als dafs das Akkomgagnement endlich nachgab.

Herr M. führt die Pflicht eines Direktors, den Ausübenden rathend zur Seite zu stehen, als die vierte an, fügt aber hinzu, dafs Herr Z. diese Pflicht nicht erfüllt habe und nöthigenfalls seine Autorität als Direktor hätte anwenden sollen, z. B. bei der Art, wie von den Singenden der Vortrag des ersten und des zweiten Recitativs geschehen sei.

Es kann dem Herrn Z. wol aus mehren Rücksichten nicht zugemuthet werden, die volle Direktors-Autorität gegen Personen, deren ganz eigentlicher Direktor er nicht ist, geltend machen zu wollen. — Virtuosen im Gesange ist es, eben weil sie es sind, in heutiger Zeit zu leicht verführerisch, Verzierungen, die freilich zuweilen an unrechter Stelle vorkommen, anzubringen. Mitglieder der Singakademie thun dies nicht, denn Herr Z. prägt ihnen den richtigen Grundsatz ein, dafs Verzierungen dem Geiste der alten Musik nicht anpassen.

Nunmehr schliefse ich meinen Aufsatz, weil ich ihn nur auf das zunächst Wesentlichste der mir vorgelegenen Kritik beschränken und aus Gründen mich auf manche wol zu heftige Ausdrücke in der Kritik nicht einlassen wollte. Es war mir lediglich darum zu thun, da, wo ich es für nöthig erkannte, zu widerlegen und unparteiisch zu vertheidigen, zugleich aber auch daran zu erinnern, dafs des Herrn Z. Verdienst die alte klassische Musik aufrecht zu erhalten, mit Eifer diejenigen, welche seine Leitung geniefsen, in den Sinn und in den gehörigen Vortrag dieser Musikgattung einzuweihen und dadurch auch das Publikum dafür zu interessiren, hoch dankenswerth ist.

Berlin, im Mai 1824. K.

Berlin, den 12. Mai.

Heute wurde das in No. 18 der Zeitung angekündigte Konzert und in ihm zuerst die A-dur Symphonie von Beethoven, dann das Alexanderfest mit Mozarts Instrumentation von Händel von einem starken Orchester und ansehnlichen Singersonale unter Herrn Spontini's Leitung aufgeführt. Beide Werke wurden vollständig und nicht blos präcis, sondern auch mit angemessenem Tempo und Vortrage, mit allen für diesen nöthigen Schattirungen von Stärke und Schwäche, mit Kraft und Feuer aufgeführt; dies gilt von der Symphonie in noch höherm Grade, deren Ausführung — unbedeutende Kleinigkeiten von Seiten Ausführender abgerechnet — nichts zu wünschen übrig liefs. Neben Herrn Spontini's Verdienst, in den Geist der beiden deutschen Meisterwerke eingedrungen zu sein, mit aller, einem Direktor erfoderlichen Sorgfalt und Ausdauer sie einstudiert und mit der Bestimmtheit angeführt zu haben, die da nöthig ist, wenn nicht das Orchester od. der Sänger, sondern der Dir. dirigiren soll, ist das des Hrn. Möser, als Orchesterdirektor, ihn hierin mit der gröfsten Aufmerksamkeit unterstützt zu haben, rühmenswerth. Das Orchester leistete ebenfalls Ausgezeichnetes und fand besonders in der Symphonie hierzu Gelegenheit, da es gerade für diese Gattung noch nicht so viele Vorübungen hat, als andre Orchester. Wenn, wie es den Anschein gewinnt, die Symphonie immer einheimischer wird, so werden die Berliner sich bald rühmen dürfen, das erste Orchester der Welt zu besitzen; denn gerade Symphonien sind für ein Orchester das beste Bildungsmittel. Ueber Beethovens Meisterstück wird in dem begleitenden freien Aufsatze gehandelt und es darf nur noch erwähnt werden, dafs es, ungeachtet in Bufstagskonzerten lauter Beifall ungewöhnlich, ja nicht gern gesehn ist, dennoch wiederholt zu den lebhaftesten Aeufserungen freudiger Theilnahme hinrifs. Vom Alexanderfeste erlaubt sich Ref. etwas ausführlicher zu reden, da über Händel noch nichts näheres in der Zeitung gesagt worden ist. (Fortsetzung folgt.)

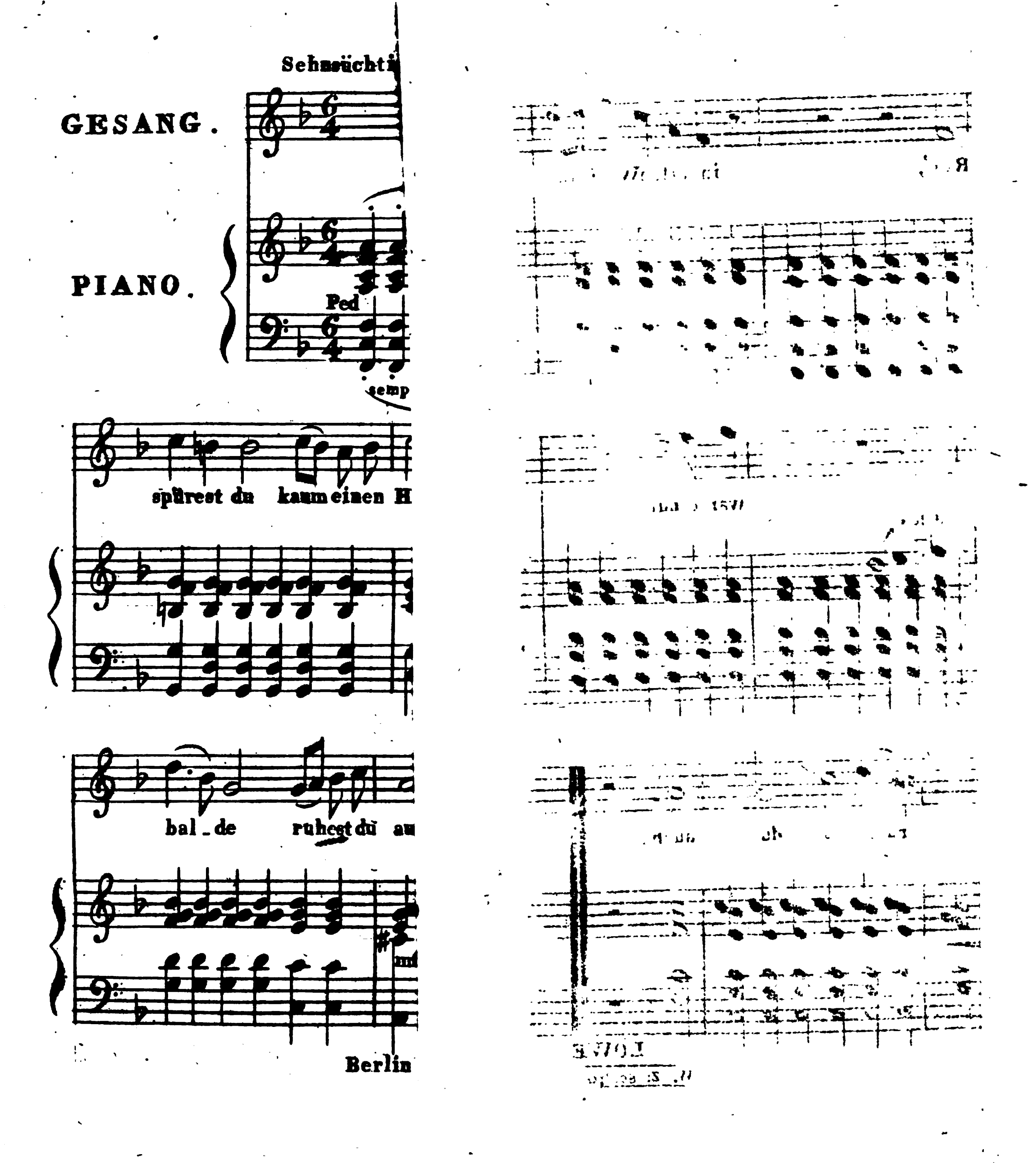
Berichtigung.

Aus einem nach der Korrektur eingetretenen, erst jetzt wahrgenommenen Versehen des Setzers ist in der

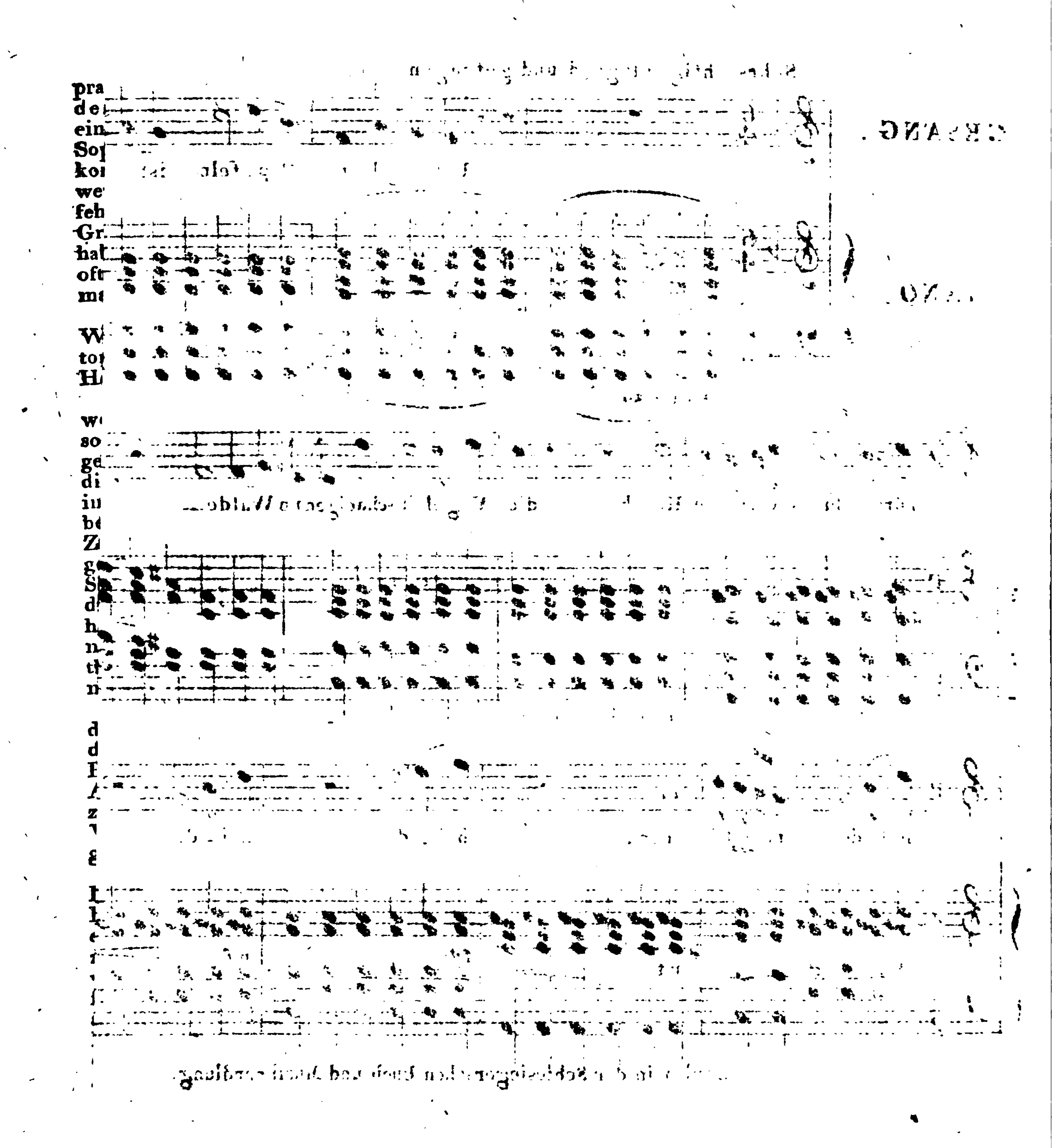
Uebersicht der musikalischen Aufführungen in No. 18 der Zeitung unerwähnt geblieben, dafs am Charfreitag Abend im Saale des Opernhauses der Tod Jesu von Graun, von der Singakademie aufgeführt worden. Nach geäufserten Wünschen wird dies nachträglich angezeigt.

(Hierbei eine Musikbeilage.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.



wenigstens in seiner letzten Hälfte; der um Stimme der Klage, des Mitleids; wenn die Em-



daran zu erinnern, ...
die alte klassische Musik aufrecht zu erhalten,
mit Eifer diejenigen, welche seine Leitung ge-

aufgeführt worden. Nach geäusserten Wünschen
wird dies nachträglich angezeigt.

(Hierbei eine Musikbeilage.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26. Mai — Nro. 21. — 1824.

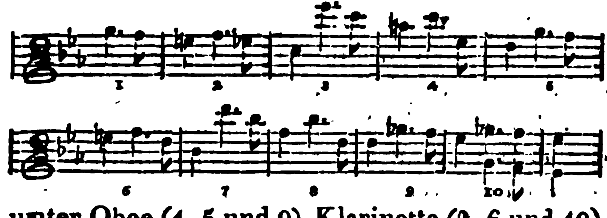
I.

Freie Aufsätze.

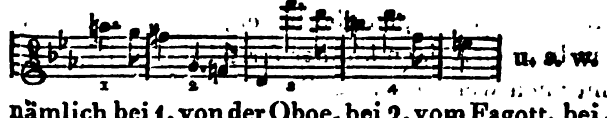
Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache.

(Schluſs aus No. 20.)

Bei aller Bestimmtheit der einzelnen Gedanken, bei der vollkommenen Unzweideutigkeit, in der sich der Sinn des ganzen ersten Satzes dem erschlieſst, der mit aller Kraft seines Geistes sich in ihr versenkt, ist doch die befriedigende Auffassung, die klare Erkenntniſs desselben nicht leicht. Die Themata, sind so kurz, daſs sie sich erst vor unsern Augen zu entwickeln scheinen (eine Andeutung ist schon in Bezug auf das Hauptthema gegeben) die Instrumente ringen noch bisweilen um den Besitz eines Thema und entreiſsen es sich, ehe es vollendet ist. So zertheilt sich der Satz (S. 5.)
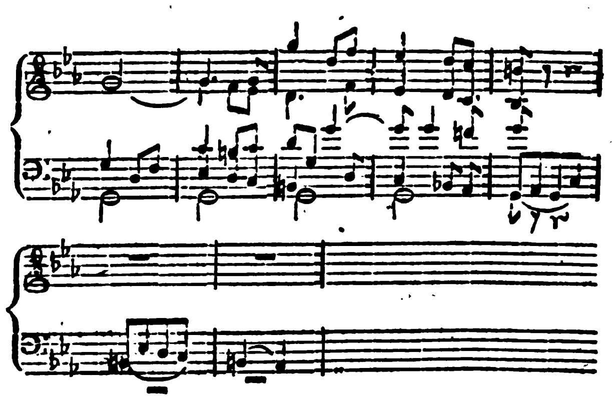


unter Oboe (1, 5 und 9) Klarinette (2, 6 und 10) Flöte (3 und 7) Violine (4 und 8) erst bei 10 treten Klarinette und Fagott und erst dann alle Instrumente im unisono (in Oktaven) zusammen. Etwas mehr Haltung gewinnt dieser Satz, wo er zu Anfange des zweiten Theiles (S. 20.) in dieser Art,



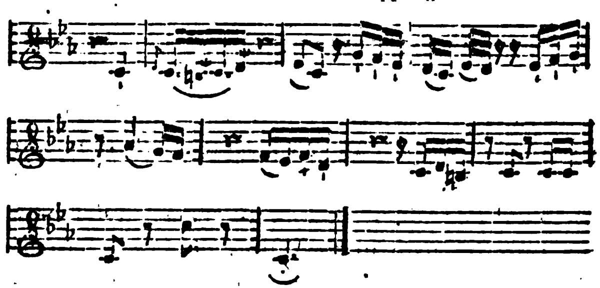
u. s. w.

nämlich bei 1. von der Oboe, bei 2. vom Fagott, bei 3. und 4. aber von der Flöte vorgetragen wird, wogegen wenigstens in seiner letzten Hälfte; der um eine Oktave tiefere Eintritt des Fagotts bei 2. noch stärkere Unterbrechung verursacht, als die oben angeführte Vertheilung unter Instrumente von gleicher Tonhöhe. Erst S. 29 erscheint der Satz bis zum Schlusse unzertrennt. Es bedarf nicht des Zusatzes, daſs dies nur Andeutungen der Eigenthümlichkeit des Meisterwerkes sind und daſs es auch ihrer nur zur Bedeutung derer bedürfen konnte, die — noch nicht hinlänglich mit der Tonsprache vertraut, durch die Schwierigkeit der Auffassung an der Bedeutsamkeit der Komposition überhaupt zweifelhaft werden könnten. Wir kehren daher zu der allgemeinen Betrachtung zurück. Das Adagio, Trauermarsch überschrieben ist zu groſs als daſs es uns an die Grabstätte eines Einzelnen geleiten könnte. Wem geht nicht wenn er den Kriegsgesang des ersten Allegro vernommen, in diesem Adagio das Bild des blutigen Schlachtfeldes auf, wer versteht nicht die dunkeln Betrachtungen die sich auch dem Sieger hier aufdringen müssen



und erquickt sich an den sanften Stimmen, die im Maggiore zu trösten suchen, bis der heldenkühne Zuruf über Trauer und Trost, wie an Unsterblichkeit mahnend, erhebt. Nach der Wiederkehr des Trauermarsches erheben sich einzelne Stimme der Klage, des Mitleids; wenn die Em-

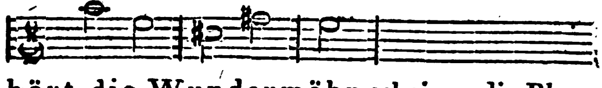
pfindung fast übermächtig gesteigert ist, dann tritt (S. 118.) in des dur die Stimme heiligen Trostes ein und in schauerlicher Nacht und Stille erlischt das Thema — gleichsam die letzte Regung des Lebens auf diesem Felde des Todes.



Es bedarf nur dieser Andeutungen über die ersten beiden Sätze um auch auf den Sinn der beiden letztern und des Ganzen erfolgreich einzugehen.

Erblickten wir in dem Hauptsätze der Eroica noch das Ringen der Melodien und Instrumente nach bestimmter Gestaltung: so tritt in der A-dur-Symphonie alles bestimmt geformt, klar und unzweideutig gezeichnet hervor, die Entwickelung der Gedanken und der Dialog der Instrumente in der gelungensten Harmonie. Ohne irgend eine von aussen entlehnte Bezeichnung (wie z. B. die der Nationen in der Schlacht bey Vittoria) entwickelt sich der Sinn dieser Symphonie mit einer so siegreichen Bestimmtheit dafs man sich nur der Einwirkung der Töne hingeben darf, um ein so individuelles Bild — oder will man es lieber Drama nennen — aufgehen zu sehen, wie es noch nie in der Tonkunst entstanden ist.
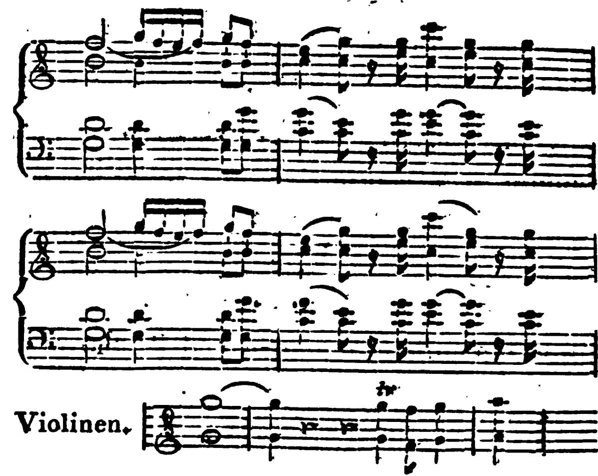
Die Einleitung ist durchaus im Sinne der Invokation, die wir besonders von den Epikern her kennen.



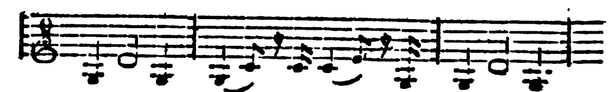
hört die Wundermähr scheinen die Blasinstrumente uns nach einander unter der kräftigen Zustimmung des Tutti zuzurufen. Wem fällt nicht bei dem Aufschwunge der Saiteninstrumente Wielands

Noch einmal sattelt mir den Hyppogriphen
Zum Ritt ins alte romantische Land,

ein? Und schon tönt (aus den luftigen Blasinstrumenten) eine heiligende Zusage wie aus höhern Regionen zu uns hernieder



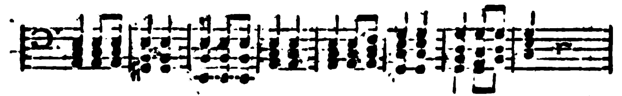
schmeichelnd will sich die Stimme der hohen Saiteninstrumente anschmiegen. Diese wiederholten dem noch zweifelnden Ohre die Zusage — (hierzu der rührende Gesang der zweiten Violine)



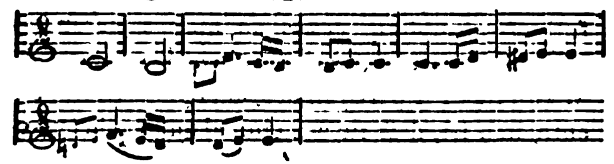
und wenn sich der Hauptinhalt der Invokation erhöht und gesteigert wiederholt hat, locken die hoch erklingenden Flöten, Oboen und Violinen hinweg — wie durch einen Zauberschlag finden wir uns in eine schönere wärmere Region versetzt. Aus allen Blasinstrumenten (nur die Trompeten mit den Pauken schweigen noch) klingt wie von hellen weinumkränzten Bergen eine fast ländliche, so frische, muthige Weise hernieder. Das Chor der Saiteninstrumente, entschieden dem Chor der Bläser gegenüber tretend, scheint unterbrechen, die Rede an sich reifsen zu wollen, und wenn der erste Chor seinen Satz geendet, dann schwingen alle Saiteninstrumente sich in mächtigen Oktaven auf, und nun braust das ganze Orchester, wild überschäumend in der höchsten Kühnheit und Lebensfrische einher. Wer unternähme es, nach zu zählen, wie die Chöre der Saiten und Bläser sich in Unterbrechungen und Nachahmungen überbieten, wie die Melodie im luftigen Reigen kühner fortschwebt, sich immer neu wendet, wie selbst die Stillen in ihr (S. 26 — auch 65 — der Partitur aus Steiners Verlag) von Blitzen durchzuckt nur zu noch kühnerm Aufschwunge bereiten! Es ist eine undank-

bare Mühe, ein Kunstwerk in die einzelnen schönen Züge zu zerschneiden. Erfolglos würde sie auch für den sein, der nicht nach der allgemeinsten Andeutung in den Sinn desselben einzugehen vermögte. Wer aber, der der unsrigen, und besonders dem Werke selbst genau folgt, fühlt sich nicht im glühenden Süden, sieht nicht ein ländliches, kriegerisch beseeltes Volk, den raschen kühnen Lauf des Kriegerlebens zügellos durchfliegen — die Glanzperiode der Mauren — sie ist es, deren Bild in diesem Satze und in der ganzen Symphonie — nicht von uns gesucht wurde, sondern sich uns aufdrang.

Wunderbar fügt sich hierzu der zweite Satz, Allegretto überschrieben. Schon der Hauptgedanke



trägt einen fremden romanzenartigen Charakter. Zu seinem erhabnen Trauergange gesellt sich eine sehnsüchtige Wehklage,



zuerst in der mittlern Ton-Region von Violen und Violoncells, dann eine Oktave höher von der zweiten Violine, zuletzt von der ersten noch eine Oktave höher vorgetragen. Merkwürdig stehen diesem Gesange der Saiteninstrumente die Bläser gegenüber. Nachdem sie den Satz mit einem Aufrufe: hört! begonnen haben, verstummen sie. Erst gegen das Ende der wehklagenden Melodie in der zweiten Violine stimmen sie, gleichsam unsicher und unbedeutend ein und schliefsen sich erst mit Bestimmtheit und ihrer ganzen Kraft dem Gesange in der ersten Violine an, indem sie ihm jenen Trauergang entgegen setzen. So könnte sichs gestalten, wenn klagende Gefangene vor den Sieger geführt werden, wenn ihre Klage die Herzen der Krieger bewegt — und so folgt in unserer Romanze nun eine tröstende, mild erquickende Entgegnung, zu süfs für die Stimme selbst des milden Siegers. Ist es die Fürbitte eines ihm theuern zarten Wesens? —

Der Schreiber dieses weifs, dafs ein grofser Theil der Leser schon diese Andeutung für unbegründete Schwärmerey halten wird — ja mufs, da die Bildung der meisten Menschen eine so entschiedene Verstandes-Richtung genommen hat, dafs eine innige Hingebung der ganzen Seele, des ganzen Wesens und ein Vertrauen auf die Resultate eines solchen Verhaltens sehr selten geworden sind und da dem Verstande in seiner abgeschlossenen hellerleuchteten Sphäre leichter der Beweis geführt ist, als dem unzertrennten geistigen Vermögen, das nach allen Richtungen hin ausgedehnt, in ihnen allen Befriedigung erhalten mögte. Wie jene den Verstand vorzugsweise begünstigende Richtung dem Künstler gefährlich werden kann und gewifs manchen nicht unbegabten aber schwächern Kunstjünger gegen die Eingebungen seines Genius mifstrauisch macht, wo er sie nicht wenigstens durch Autorität Regeln oder Herkommen unterstützt sieht: so steht sie auch der unbefangenen und reichhaltigern Auffassung von Kunstwerken dann entgegen, wenn es gilt eine Bedeutung zu erkennen dergleichen bis jetzt noch nicht erkannt worden, vielleicht in den frühern Tonwerken noch nicht hervorgetreten ist — letzteres ein Fall, der namentlich bei Beethoven so oft eintritt, und schon in dieser Zeitung (bei der Beurtheilung seiner 111 Sonate mittelbar berührt worden ist.

Für eine geistigere Auffassung der Tonkunst — welche zu verbreiten der Hauptgegenstand des ersten Kursus unserer Zeitung ist — glaubt nun der Verfasser dieses Aufsatzes schon viel gewonnen, wenn man nur erst allgemeiner erkennt, dafs sich über dem blofsen verständiger Erkennen der Form eines Kunstwerkes und über der blofsen sinnlichen und allgemeiner Gefühlsanregung noch etwas Höheres in den Werken der Tonkunst kund gebe. Wie weit auch die einzelnen Leser sich geneigt finden lassen, das Bild, in dem die Idee eines Kunstwerkes sichtbar gemacht werden soll, als treffend und befriedigend aufzunehmen — es genügt für jetzt, wenn auch nur erkannt wird dafs ein Tonstück fähig war, eine Idee — bestimmte Vorstellungen anzuregen. Da auch der gegenwärtige Aufsatz zunächst bestimmt ist, zu dieser Erkenntnifs zu weisen und damit die Fähigen

zum lebendigen Eingehen auf Kunstwerke zu vermögen, so bedarf es über die A- dur Symphonie so wenig weiterer Betrachtungen, als über die Eroika. Doch wollen wir uns vorbehalten, auf beide zurück zu kommen, sobald äufserer Anlafs uns dazu berechtigt.

Bedarf man endlich einer Beruhigung über das Bedenken: warum die von uns geltend gemachte Ansichtsweise sich bei ältern und höchst würdigen Kunst-Philosophen nicht, oder nicht so bestimmt ausgesprochen habe, so geben wir zu bedenken, dafs uns die Vorarbeiten Jener zu statten kommen, dafs wir die Wege gebahnt finden, die sie erst mühsam bahnen mufsten, verweisen aber vor Allem darauf, dafs die Kunst selbst erst auf die Stufe der Vervollkommnung gelangen mufste, wo sie für eine höhere Ansichtweise Stoff gab, und dafs es sehr natürlich zugeht, wenn z. B. Sulzer die Kunst im Allgemeinen, oder (um zu unserm Thema zurückzukehren) die Symphonie nicht so aufgefafst, wie sie sich erst nach seinem Tode gestaltet hat. Hierzu einen Beleg zu geben, haben wir die stufenweise Entwickelung der Symphonie in flüchtigen Zügen darzustellen versucht.

III.

Korrespondenz.

(Schlufs aus No. 20.)

Berlin, den 12. Mai.

Die Folge des Alexanderfestes nach der A-dur-Symphonie von Beethoven gab Anlafs zu einer gewifs bei vielen fruchtbaren Vergleichung alter und neuer Musik. Wie man eine, oder die andere von sich weisen kann, wenn zwei so herrliche Repräsentanten beider neben einander treten, wie in diesem Konzerte, jeder so geistigreich und so ganz eigenthümlich — wie man gar, während der menschliche Geist nach allen Richtungen vorwärts strebt, während man Beethoven neben Händel hört (beide nur als die Fürsten der Tonkunst ihrer Zeiten einander gleich) überlegen kann, ob die Tonkunst noch dieselbe sei, wie vor hundert Jahren; fragen, ob sie zu weiteren Entwickelung vorgeschritten sei — wie es gar geschehen kann, dafs hier und dort Rückkehr zu dem Alten den Komponisten unserer Zeit empfohlen wird, das wollen wir hier eben so sorglos unbeantwortet lassen, als wir eine Vergleichung des alten und neuen Meisterwerks für diesmal von uns weisen müssen. Daher sogleich zu jenem.

Der Inhalt der Kantate bietet keine tief anregende und befriedigende Grundidee, wie z. B. das Oratorium der Messias, sondern ist wenig mehr, als ein geschickt geschlungener Faden, um eine mannigfaltige Folge interessanter Bilder zu veranlassen. Alexander der Grofse feiert an der Seite seiner Geliebten, Thais, den Sieg über Persien. Der griechische Sänger Timotheus weifs durch seine Melodien die verschiedensten Affekte in Alexanders Brust zu erregen und entflammt ihn zuletzt, Rache für die gefallenen Krieger zu nehmen — zur Zerstörung von Persepolis. Diesem Gedichte Drydens verdanken wir eine der herrlichsten Kompositionen Händels; und noch in der neuern Zeit begeisterte eine freie Nachbildung desselben unsern verehrten Winter zur Komposition seiner Kantate: die Macht der Töne, in der so viel Vortreffliches enthalten ist, dafs sie wol einmal aufgeführt werden sollte.

Des Dichters Verdienst ist es, interessante Situationen erfunden und wirkungsreich zusammen gestellt; Händels Verdienst, jede derselben mit sprechender Wahrheit und innigem Gefühl dargestellt zu haben. Niemand unter allen Komponisten hat wohl seinen Dichter so treu und innig wieder gegeben, wie Händel. Jede seiner Melodien ist die musikalisch erhöhte Aussprache dessen, was das Gedicht besagt, jede Zeile des letztern erhält die angemessenste Melodie und nun bedarf es keiner zweiten, sondern nur einer Entwickelung der einmal gewählten, um den Gedanken in den mannigfaltigsten Beziehungen erscheinen zu lassen. Man könnte sagen, Händel sey von der Wahrheit seiner Melodien so überzeugt gewesen, dafs es ihm als Lüge erschienen wäre, statt ihrer eine andere zu wählen.

Daher darf auch Niemand sich schmeicheln, ihn genügend zu singen, so lange er sich nicht der Hauptgedanken auf das Innigste bemächtigt

hat. So wie Händel jede Sylbe sicher und wahr gefafst, und zu jeder gerade den einen eigentlichsten Ton gefunden hat, so darf auch der Sänger nicht nachlassen, bis ihm die innere Bedeutung der Sprache und der Töne auch in dem kleinsten Punkte vollkommen klar geworden. Sehr selten oder nie wird es möglich sein, in den Hauptgedanken Händels eine Aenderung zu unternehmen, ohne Nachtheil für die Wahrheit, Innigkeit, oder Kraft des Satzes. Diese Ansicht, welche sich schon der verständigen Anschauung Händelscher Kompositionen öffnet, hat aber zu einem doppelten Irrthume Anlafs gegeben. Einmal hat man die Behauptung aufgestellt, dafs es überhaupt unstatthaft sei, in älterer namentlich Händelscher Musik etwas zu ändern; dann haben besonders ältere Musiker die Meinung einwurzeln lassen, dafs für den Vortrag derselben überhaupt nichts, als ein treues Wiedergeben der Noten, wie sie niedergeschrieben sind — mit einem Worte das, was man mit dem Ausdrucke Richtigkeit und Präcision bezeichnet, — erfoderlich sey. Beide Meinungen scheinen jedoch unhaltbar. So ausgebildet auch die musikalische Schrift ist, so genügt sie doch begreiflicher Weise nicht, die unzähligen Abstufungen von Stärke und Schwäche im Ton, von Härte und Gelindigkeit, und den übrigen Schattirungen in der Aussprache die mannigfaltigen Nüancirungen, in denen man zwei oder mehre Töne mit einander bald enger bald lockerer verbinden kann, die feinern und doch oft so wirksamen rythmischen Zögerungen oder Beschleunigungen und was alles mehr — zu bezeichnen. Was man also oft unter Präcision versteht, beruht entweder auf einer unklaren Vorstellung von dem, was geleistet werden soll, oder begreift nur die gröbsten und künstlerisch am wenigsten befriedigenden Leistungen. Es ist also das blofse Notenabsingen in älteren Werken eben so ungenügend, als in neuern, bei keinem genügt das todte Ablesen der Zeichen, beide wollen in der Seele des Ausführenden vollkommen beseelt werden, wenn sie lebendig hervorgehen sollen. Aehnlich verhält es sich mit der Meinung, dafs sich mit dem Charakter älterer Musik keine Aenderungen — keine Verzierungen, wie man sich vorzugsweise ausdrückt, vertrügen. Wer Töne oder Tonfiguren zusetzt, blos um zu ändern, oder um sie anzubringen, (also aus äufsern Beweggründen) der handelt untreu und unzwekmäfsig, mag die Komposition eine ältere oder neuere sein. Wo aber der Komponist selbst auf Zusatz, wie er sich bei dem freien Vortrage des Sängers am besten von selbst einstellt, gerechnet hat, oder wo der Sänger nach seinem küntlerischen Bewufstsein einen solchen für nothwendig erkennt, da darf er eben so wenig in ältern als neuern Kompositionen fehlen, wenn nicht die Lückenhaftigkeit störend empfunden werden soll. Nun zurück zu unserm Händel.

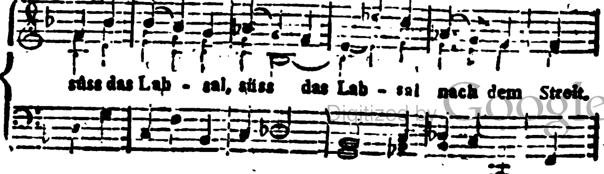
Dasselbe Prinzip, welches wir oben bei der Bildung seiner Arien bemerkt haben, waltet auch bei der Komposition seiner Chöre und ist hier fast noch einleuchtender. Jeder Gedanke, den der Dichter für Chor bestimmt hat, erhält eine feststehende aber auch vollständig befriedigende Grundmelodie und alle Stimmen wetteifern, diesen Gedanken in allen Beziehungen zu wiederholen. Daher redet jede Stimme in Händelschen Chören lebendig und wahr, und daher wird jedes Chor auch bei der reichsten Ausarbeitung in vollkommner Einheit zusammen gehalten. — Hieraus ergiebt sich schon ohne weitern Beweis, dafs ein Händelscher Chor nur dann vollendet vorgetragen werden wird, wenn jede Stimme von der Bedeutung der Sätze, die ihr zufallen und von den Beziehungen derselben auf den Gesang der andern Stimmen auf das lebhafteste erfüllt ist.

Nach diesem allgemeinen Andeutungen der Grundzüge Händelscher Komposition und ihres Vortrags, darf Ref. die Auffassung des Werkes und die Beurtheilung der Aufführung im Allgemeinen seinen Leser überlassen und bezeichnet nur noch einige Punkte, welche ihm vorzugsweise bemerkenswerth scheinen.

Hier mufs zuerst die Arie

Bachus ewig jung und schön,
Lehret uns den Reihentrank
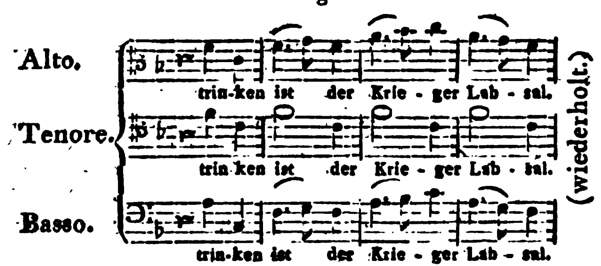
wegen ihres sprechenden Ausdruckes genannt werden. Die Wendung nach Moll



könnte auf den ersten Anblick befremden; sobald man aber den Satz singt, fühlt man, wie die ganze Seeligkeit des Zechers darin ausgegossen ist. Köstlich ist das Spiel der Hörner mit Begleitung der Trompeten und Pauken in der Interduction dieser Arie in der Interduktion des darauf folgenden Chors und in dem Nachspiele.

Dieses Chor, durchaus auf Melodien der Arie gebaut und doch stets mannigfaltig, fortwährend gesteigert, zeigt unter andern in einer merkwürdigen Stelle wie Händel nur auf natürlichen Ausdruck, auf Wahrheit bedacht war, und welche Kräfte in dieser liegen. Wenn nämlich das Thema erschöpft scheint, dann ergreifen es Alt und Bafs noch einmal in Oktaven und der jugendliche Tenor ruft mit Uebermuth — man möchte sagen mit ausgelassener Frechheit dazwischen sein:

trinken ist der Krieger Labsal
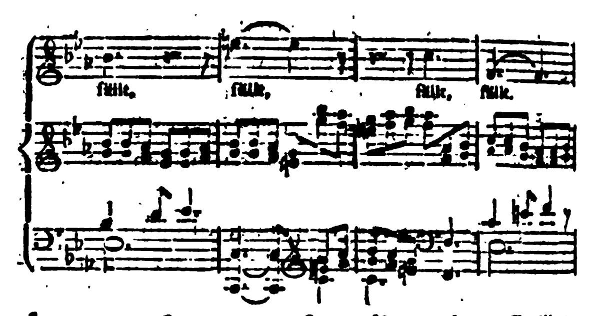


wieder eine Ausnahme von dem Oktaven-Verbot. — Wir theilten übrigens mit Herrn Blume in jener Arie die Ungeduld über das von den Hörnern verzögerte Tempo.

Wer könnte über das Alexanderfest reden ohne bei der Trauerscene, die nun, folgt zu verweilen. Von dem schlagenden Fall der ersten Noten



ist auch jeder Ton der Singstimme nichts als Wehmuth, Seufzer und Thräne. Jeder Ton ist der Natur abgelauscht, eine eben so grofse Aufgabe für Psychologen, als für Komponisten und Sänger. Was liefse sich über das einzige „Fällt" sagen im Anfang der Arie:

Er sang den Perser grofs und gut,
Der durch des Schicksals Wuth
Fällt —
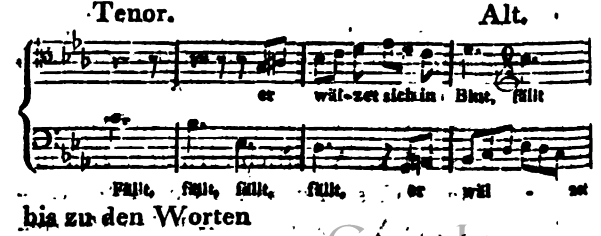


das erstemal nur von dem allgemeinen Gefühle der Wehmuth beseelt, ohne lebhafte Empfindung der schweren Bedeutung des Wortes. Dieser scheint der Sänger erst inne zu werden, indem er es ausgesprochen hat; darum folgt das zweite „Fällt" mit dem Ausdrucke des heftigen Schreckes. Resignirt und zuletzt mit ersterbender Stimme folgt es zum dritten und vierten Male. Von diesem und allem, was in gleicher Schönheit in der Arie und in folgender Recitative liegt, war — Ref. kann es nicht verschweigen — in dem Gesange der Madame Seidler wenig oder nichts zu finden. Was gelten schöne Töne, wo man Gedanken und Empfindung erwartet und wie wenig leistet der, der nur (nach unsern obigen Andeutungen) präcis und richtig singt, wär' es auch in Engeltönen! Ja es ist ein Beweis, wie wenig das musikalische Urtheil noch bei Vielen ausgebildet ist, dafs man Leistungen auf dieser Stufe genügend oder gar lobenswerth findet. Wer würde unsern Devrient und unsere Wolfs rühmen, wenn sie nichts thäten, als ihre Rollen richtig, wohllautend und mit angenehmer Bewegung her zu sagen! —

Auch aus dieser Arie webt sich ein Chor, des tiefsten Ausdruckes voll. Das sinnlich erschütternde Bild

Er wälzet sich im Blut

stellt sich dem, bei der Arie erwähnten „Fällt" gegenüber



bis zu den Worten

Sein Auge bricht

wehmüthige und doch trostvolle Empfindung in die Seele des Hörers strömt. Der Vortrag dieses Chores, besonders des ersten Theils, war unvergleichlich, eben die letzt angeführte Stelle aber hätte nach des Ref. Ansicht nicht Forte sondern pianissimo gesungen werden,

Nun folgt die unnachahmliche Arie

töne sanft, du lydisch Brautlied wieg' ihn ein in süsse Wollust.

deren Melodie sich so anmuthig und einschmeichelnd senkt, um sich zu dem Worte Wollust mit dem Ausdrucke höchsten Entzückens wieder zu erheben *); in der die Stimme und das nachahmende Violoncell bald nach obigen Satze das sehnsüchtige Flöten und Ziehen der Nachtigall nachzuahmen scheinen. Leider mufs sich auch hier Ref. von den Leistungen der Mad. Seidler ganz unbefriedigt bekennen. Warum vertauschte sie das so malerisch tönende Wort „Wollust" mit Träume? Soll dieser unersetzliche Ausdruck für die höchste das ganze Wesen durchglühende Lust darum aufgegeben werden, weil er bisweilen eine mifsfällige Nebenbedeutung hat? und wenn Dichter und Komponist das Wort wählten, was drängt denn die Sängerinn, es zu verwerfen? Sie kann dabei nichts treffen, denn von ihrer Persönlichkeit ist bei der Darstellung eines Kunstwerkes gar nicht die Rede. Was sollte aus unserer Bühne werden, wenn die Darstellenden die Rollen nach den konventionellen Rücksichten wählen und zuschneiden dürften, die sie für ihre Persönlichkeit rathsam finden? Und wie unwahr ist dadurch die wahrste Stelle geworden! Welcher Hörer kann in jenem Aufschwunge der Töne träumerischen Ausdruck finden? Schon diese Veränderung deutet darauf hin, dafs Mad. Seidler auf die innere Bedeutung der Arie gar nicht eingegangen ist, und so war es auch. Nicht einmal jenes Nachtigallen-Flöten wurde uns genügend wiedergegeben.

Mangel an Raum verbietet uns, das Werk weiter zu verfolgen. Rücksichts der Aufführung von Seiten des Chors gebührt dem Tenor das Lob vorzüglicher Präcision und Energie. Die Sopran-Sängerinnen setzten dagegen gewöhnlich nicht mit der wünschenswerthesten Kraft und Festigkeit, auch, wie es schien, nicht immer einstimmig ein und sie sowohl als die Altstimmen liefsen in dem Chore:

die ganze Schaar erhebt sein Lobgeschrei

in dem Satze



und seiner Umkehrung ruhige Haltung vermissen. Uebrigens war die Ausführung von Seiten des Chors und des Orchesters ausgezeichnet zu nennen und offenbar von der Energie des Direktors beseelt.

Berlin, den 20. Mai 1824.

Am heutigen Abend wurde Ferdinand Kortez bei vollem Hause gegeben.

Durch die neue Bearbeitung hat diese Oper sehr gewonnen. Man klagte früher im Allgemeinen über das Buch, welches man mit Recht dem der Vestalin nachsetzte.

So geeignet der Gegenstand zur dramatischen Bearbeitung ist, so war diese doch dem Dichter nicht gelungen, da fast überall die Entwickelung der Motive fehlte. Ein eigentliches dramatisches Interresse konnte daher die Dichtung nicht einflöfsen, und wenn man es nichts desto weniger bei Anhörung der Oper empfand, so war diefs offenbar in der tiefen Auffassung des Komponisten und in der Allgewalt seiner harmonischen und melodiösen Tonfolge begründet, durch welche
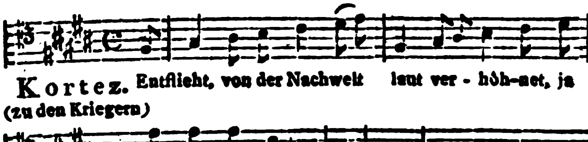
*) Man lese Reichardts treffende Bemerkung darüber: Die Deklamation ist in jeder Sylbe so wahr, dafs sie unmöglich überhört werden kann. Jede Sylbe, jeden Ton müfst ich hier mit Worten bezeichnen, um sie zu zergliedern, und das bedarfs doch wohl nicht? Aber das herrliche seelhebende Steigen bey dem Worte Pleasures (Wollust) wo die Stimme zehn Töne höher steigt, ohne doch unnatürlich zu werden, das kann ich nicht übergehen. Es ist ein Meisterzug, der wohl schon mehr als einen deutschen Komponisten zu unnatürlichen Sprüngen der Stimme verleitet hat, um stark zu deklamiren und sie deklamirten darob falsch und unnatürlich. Das Natürliche dieses Sprunges, unbeschadet seine Stärke, besteht hier darin, dafs der weise Komponist den vorhergehenden Gesang um eine Oktave sanft hinab führt, um sich dann erheben zu können, und so ist der Ton, der zehn Töne höher ist, als sein vorhergehender, doch nicht der höchste im Gesange. Gleich im ersten Takte (zwey Takte vorher) war derselbe Ton schon dem Worte Sweet (sanft.)

er die Handlung musikalisch entwickelte. Wenn aber Spontini auf diese Weise die Motive der Handlung in Tönen andeutete, so lag es doch für den Komponisten außer den Gränzen der Möglichkeit, eine Katastrophe zu schaffen. Diese kann nur der Dichter herbeiführen. In den frühern Bearbeitungen des Kortez fehlte sie ganz. Alles handelte mehr oder minder aus Willkühr; die verschiedenen Akte hatten keinen nothwendigen Zusammenhang, daher es auch möglich wurde, den ersten Akt zum zweiten, und umgekehrt, diesen zum ersten zu machen, ohne daſs diese veränderte Folge auffiel. Die Liebe zwischen Amazily und Kortez hält das Ganze nur schwach zusammen.

Wie ganz anders ist dies jetzt! Telaskos unbiegsamer Stolz, die Liebe Amazilys und die Blutgier fanatischer Priester führen eine gewaltige Katastrophe herbei; Amazily soll dem erzürnten Götzen geopfert werden und indem Kortez den übermüthigen treulosen Telasko und die empörten Mexikaner züchtigt, kämpft er zu gleicher Zeit für die Geliebte, zerstört er den Tempel, daſs er sie errette. Sie aber wagt sich kühn unter die barbarischen Priester, weil sie dem Gott ihres Geliebten vertraut; die Liebe täuschte sie nicht, und so bewährte sich ihr — der Götzendienerin, — der Glaube.
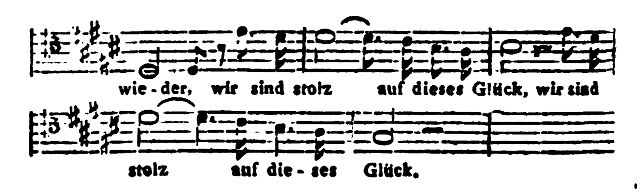
Kortez selbst ist die edelste Heldengestalt, die Spontini geschaffen. Wir haben nicht den Chevalier vor uns, den Jouy aus Kortez gemacht hat, sondern einen Repräsentanten des Heldenthums, den Mann, dessen staunenswürdige Kühnheit ein wildes Volk bändigte, und dessen Feldherrn-Beredsamkeit in kritischen Augenblicken sein eignes empörtes Heer stets zur Pflicht zurückrief.

Wer erkennt nicht in folgenden Tönen:



den schmerzlichen Unwillen des Helden über die Feigheit seiner Untergebenen; wer empfindet nicht, wie verletzend der Vorwurf auf ihr Ehrgefühl einwirken, und wie die irregeleitete Heldenschaar nothwendig zu ihrer Pflicht zurückkehren muſs! Das ist Ueberredungskunst eines Feldherrn. Nicht unabsichtlich hat hier Spontini das spitze H-dur gewählt, um den leisen Hohn, der in den Worten liegen soll, deutlicher erkennen zu lassen.

Ueberhaupt finden sich in dieser Oper alle Hauptmomente eines kriegerisch bewegten Lebens und wol kein Sänger sang herrlicher das edelste Gefühl einer Heldenbrust — die Vaterlandsliebe — als hier Spontini. Tief in der Seele klingt es wieder, wenn Alvarez und die gefangenen Spanier, den Tod vor Augen, mit freudiger Ergebung in folgende Worte ausbrechen:



Ein edles Gemüth kann diese Töne unmöglich ohne Begeisterung hören *)

Herr Bader hat den Kortez sehr richtig aufgefaſst, und es ist diese Partie eine seiner vortrefflichsten Leistungen. Die oben erwähnte Stelle „flieht nur, die Waffen in der Hand!“ sang er ganz vorzüglich, und man hörte, daſs er in die Geheimnisse dieser Töne tief eingedrungen ist.

Madam Schulz ist eine eben so vollendete Amazily. In den neu gedichteten und komponirten Scenen des dritten Aktes, vorzüglich da, wo sie gemordet werden soll, bewährt sie sich auch als brave Schauspielerinn.

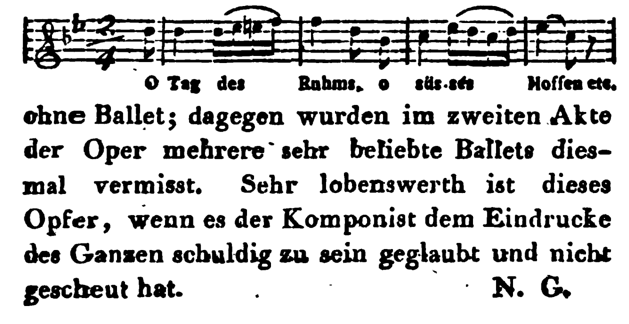
Unserm Spontini sind wir für die meisterhafte Komposition der neuen Schluſsform den innigsten Dank schuldig. Es ist vorzüglich zu bewundern, daſs die Oper auch jetzt noch aus einem Gusse erscheint, und daſs sich die hinzu komponirten Stellen nicht durch Kälte ver-

*) Vorzugsweise müssen Krieger sich in dieser Oper herrlich angeregt fühlen. Unser ritterlicher König hatte daher am heutigen Tage, wo wegen des Frühlingsmanövers viel Militär aus der Provinz gegenwärtig ist, in dieser Oper das beste Mittel einer kriegerischen Erhebung gewählt.

rathen, ein Beweis, dafs die wahre Begeisterung künstlerischer Gemüther bleibend ist.

Das Vortrefflichste in der neuen Musik dünkt uns der Augenblick zu gewähren, wo der Oberpriester seinen Götzen anredet, die entsetzliche Stimme des Orakels alsdann verkündet, dafs der Götze nach Christenblut lechze und die Priester zitternd zu Boden stürzen. Bei dieser Gelegenheit hat Spontini dem Orakel das eintönige schauerliche A in den Mund gelegt die Saiteninstrumente zittern in tödlicher Angst und die Pikkolflöte jauchzt recht in mordlicher Lust dazwischen.

Zweckmäfsig schliefst, nachdem Mexiko erobert und der Friede zurückgeführt ist, die ganze Oper jetzt mit dem lieblichen Chor:



ohne Ballet; dagegen wurden im zweiten Akte der Oper mehrere sehr beliebte Ballets diesmal vermisst. Sehr lobenswerth ist dieses Opfer, wenn es der Komponist dem Eindrucke des Ganzen schuldig zu sein geglaubt und nicht gescheut hat. N. G.

Kassel, den 3. März 1824.

Das Wunderkind, Louise David hat bey uns zwei Konzerte gegeben. Wenn man das Alter dieser kleinen Virtuosin in Betracht ziehet, — obgleich sie wol älter sein mag, als sie ausgegeben wird — so ist allerdings ihr früh reifes Talent zu bewundern. Sie trug unter andern das Konzert von Hummel in A-moll recht brav und mit ihrem Bruder Ferdinand ein sogenanntes Potpourri vor, welches auch sehr gefiel.

Den gröfsten Beyfall erhielt sie von ihren Glaubensgenossen, den Israeliten, welche stolz auf sie zu seyn Ursache hatten. —

***

Kassel, den 16. März 1824.

Ohnerachtet der grofsen Hülfsmittel, welche das zahlreiche Churfürstl. Hof Orchester darbietet, haben wir doch den ganzen verflossenen Winter durch, nur sechs Abonnements-Konzert gehabt, wodurch also der Wunsch unseres musikalischen Publikums bei weitem nicht befriedigt worden ist. Indessen müssen wir uns doch glücklich schätzen, dafs wenigstens die Qualität der Konzerte gröfstentheils befriedigend war, und uns für die geringe Quantität einigermafsen entschädigte. Ich will es versuchen, Ihnen den Inhalt derselben, so viel möglich, zu schildern und mein Urtheil darüber, in so fern es mit der Meinung mehrer Kenner übereinstimmt, mittheilen.

Das erste Konzert.

(Donnerstag den 13. Nov. v. J.)

bestand aus folgenden Stücken:

Erster Theil.

Ouverture von B. Romberg in D-dur. Da diese schöne Komposition allgemein bekannt ist, so kann ich blos noch anführen, dafs sie von unserm Orchester meisterhaft ausgeführt wurde. Unser einsichtsvoller Musik-Direktor H. Baldenwein taktirte nach der Partitur. Diese Art, eine Symphonie zu dirigiren, war ehemals nicht gebräuchlich, sondern ist erst in jetzigen Zeiten aufgekommen. Ob sie nöthig oder auch nur nützlich sey? kann sehr bezweifelt werden, da jedes gute Orchester unter der Leitung eines braven Aufführers (wie wir hier an Herrn Konzertmeister Barnbeck einen solchen haben) eine Symphonie gewifs ohne Taktschläger auszuführen vermag. Selbst bey den Opern wäre zu wünschen, dafs man dieses musikalischen Kommandostabes entlediget sein mögte, (wie solches wirklich in Italien geschiehet,) weil dadurch das mechanische der Ausführung zu sehr enthüllet und die Täuschung gestört wird.

2) Scene und Arie aus Titus von Mozart, gesungen von Mad. Krüger-Aschenbrenner, Grofsherzogl. Hessischer Kammersängerin. Die Arie war: Non più di Fiori etc. und der Vortrag entzückend. Madame Krüger vereiniget alles, was eine ausgezeichnete Sängerin besitzen kann. Eine Stimme, die zum Herzen spricht, ein vortreffliches Portament, einen seelenvollen Ausdruck und eine Fertigkeit, die die gröfsten Schwierigkeiten überwindet. Sie er-

hielt, wie billig, allgemeinen und ungetheilten Beifall. Schade, dafs es nicht möglich war, sie für unsere Bühne zu gewinnen, welche seit langer Zeit schon, ohnerachtet des ausserordentlichen Kosten-Aufwandes, den sie verursacht, an einer Prima Donna Mangel leidet und vielleicht noch lange Zeit leiden wird, wodurch alle grofse und bedeutende Opern, welche vormals auf dem Repertoire standen, davon verschwunden sind.

3) Klarinett-Konzert von Canoncia (sic) vorgetragen vom Herrn de Groot. Unser Orchester hat an Herrn de Groot eine vortreffliche Acquisition gemacht. Man wird nicht leicht einen so vorzüglichen Virtuosen auf der Klarinette finden. Er vereinigt schönen Ton, grofse Fertigkeit und geschmackvollen Vortrag auf eine seltene Art. Die Komposition des (mir wenigstens) unbekannten Herrn Canoncia war nicht von grofsem Werthe, doch aber der Natur des Instruments angemessen.

4) Scene und Arie mit Chor von Cimarosa gesungen von Herrn Gestäcker. Wer diesen beliebten Sänger nach seiner heutigen Leistung beurtheilt hätte, würde ihn nicht nach Verdienst gewürdigt haben. Die Arie war an und für sich sehr einfach und Herr G. sang sie mit matter Stimme ohne alle Verzierung. Da wir aber wufsten, dafs der Sänger eben aus einer bedeutenden Brustkrankheit erstanden war, so konnte ihn deshalb kein Tadel treffen, vielmehr wurde er bei seinem Erscheinen schon freundlich bewillkommnet.

Zweiter Theil.

5) Symphonie von Mozart aus C-moll vollkommen gut vorgetregen.

6) Arie von Nic. Jsouard, gesungen von Mad. Krüger-Aschenbrenner. Alles, was oben von dieser trefflichen Künstlerinn gesagt worden, gilt auch hier, nur mit dem Unterschiede, dafs, da diese Arie in deutscher Sprache vorgetragen wurde, sie einen Theil des Reizes verlor, den die italienische Sprache der vorigen gab. Es ist eine unleugbare Wahrheit, dafs jeder Sänger doppelt so viel Talent zu haben scheint, wenn er italienisch singt, weil diese sonore und melodische Sprache an und für sich schon eine Art von Musik ist, welche dem Ohre auch ohne Töne wohl thut, mithin die Reize des Gesanges noch erhöhet.

7) Potpourri für Violine, über Themen Jessonda, komponirt und vorgetragen von Hrn. Kapellmeister Spohr.

Wenn alles in der Oper Jessonda, (die Ref. noch nicht gehört hat) eben so melodischschön und geschmackvoll gesetzt ist, als dieser Potpourri, so mufs sie ein wahres des Komponisten würdiges Meisterstück seyn. Was die Ausführung betrifft, so läfst über deren Vollkommenheist der Namen Spohr keinen Zweifel übrig.

(Die Fortsetzung folgt.)

Chiffern-Erklärung von G. Giusto.

So eben überrascht mich, in Nr. 3 der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung vom 21. Januar d. J., ein Korrespondenz-Artikel aus Leipzig, mit der Unterschrift „Giusto." Da der von mir angenommene litterarische Name G. Giusto freilich nicht mein wahrer bürgerlicher, und mithin auch nicht so recht mein wirkliches ausschliesliches Eigenthum ist, so kann ich den Mitgebrauch dieser Chiffre dem Leipziger Schriftsteller nicht wehren und nicht verübeln, zumal ich auch von der Verwechslung mit demselben wahrscheinlich nie Unehre haben würde. — Um jedoch das Suum cuique möglichst zu sichern, finde ich es schicklich, hier ausdrücklich anzumerken, dafs der Giusto und der G. Giusto nicht Eine und dieselbe Person sind. Um übrigens dem Publikum nicht zuzumuthen, sich die Verschiedenheit von jenem Herrn Giusto und mir G. Giusto auch für die Folge ständig zu merken, schlage ich jenem freundlich unmasgeblich vor, künftig zu thun wie ich: nämlich die nun einmal mehrdeutig gewordene Chiffre Giusto beiderseits für die Zukunft gänzlich aufzugeben. Ich wenigstens will solenniter andurch erklären, dafs Alles, was künftig noch unter dem, (von mir wol schon seit 10 Jahren nicht mehr gebrauchten, und nur vor kurzem erst in der Zeitschrift Cäcilia wieder aufgenommen gewesenen) Namen Giusto erscheinen möchte, nicht von mir sein wird, der ich hiermit die gegenwärtige Grabrede dieses meines Pseudonamens zum letztenmale unterzeichne als

Im März 1824. G. Giusto.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2. Juny — Nro. 22. — 1824.

Das Genie,

ein musikalisches Reiseabentheuer *).

Basta! rief ich. Hier sind wir am Ziele.

„Wie so?“ fragte mein Reisegefährte; „du hast, wie mich dünkt, mehr Lust, zu behaupten, als zu beweisen, oder dir beweisen zu lassen und mir ist nun eben nichts unangenehmer, als eine Disputation abzubrechen, ehe man zu einem Resultate gekommen.“

Aber wie in aller Welt ist dies bei deiner Weise möglich, da du nie auf den Weg einlenken magst, den ich für den einzigen sichern halte? Ich betrachte die menschliche Natur als ein Ganzes, halte mich von der Einheit ihres Wesens bei allen noch so verschiedenartigen Aeufserungen desselben überzeugt und wenn ich über eine Einzelheit urtheilen soll, so bediene ich mich meiner Ansicht vom Ganzen, meiner Kenntnifs anderer Einzelnheiten, um von ihnen auf das zu Beurtheilende zu schliefsen. So in unserm Gespräch über das Genie.

Du scheinst dir unter dem Genie (besonders eines Künstlers und — Tonkünstlers) einen Cherub oder Seraph mit Regenbogenschwingen, strahlendem Haupte und, was weifs ich, vorzustellen, der auf rosigen Wolken zu dem Geweihten niederschwebe und ihm die Hand führe, so dafs dieser sich nur die Heiligung gefallen lassen und für Feder, Tinte und rastrirtes Papier sorgen dürfe. Ich kenne auch den Urquell dieser Ansichtweise. Wie man sonst jedem Menschen seinen guten und bösen Engel zutheilte und jede böse Neigung, jedes Verbrechen dem bösen zuschrieb, so sucht man sich noch jetzt über die Vortrefflichkeit Anderer und die eignen Mängel z. B. im Fache der Kunst damit zu beruhigen, dafs man alles auf Rechnung des Genies schreibt und darunter nicht eine eigends ausgebildete Kraft, sondern etwas von Aussen, oder von oben her kommendes sich denkt.

„Und ist denn dies nicht offenbar genug? Kennst du nicht manchen Musiker, der gründliche Studien gemacht, viel gelernt hat und doch ganz unfruchtbar ist, während ein anderer Meisterwerke über Meisterwerke schafft und oft selbst nicht weifs, wie und warum? Denke nur an Mozart und den so viel geistreichern, so viel unterrichtetern Reichardt; sein edler Charakter, sein heller Geist, sein reicher Kopf, seine Bekanntschaft mit der musikalischen Literatur, seine Reisen, seine Studien in Italien — so viel ergiebiger als Mozarts — hat ihn das alles zu einem Mozart gemacht, oder — wol gar zu mehr? Dennoch verlangt Ihr Herren alle möglichen Studien vom Tonkünstler, ehe er bei euch auf das Meister-Patent rechnen darf!“

Mein Freund, man kann viel thun und doch eben das Eine versäumen, was zum eigentlichen Zwecke das nöthigste ist. Denk' an unsern ersten Kursus in der Kompostionslehre. Was hat unser guter alter T. uns nicht da alles aufgetischt! Geschichte der Musik, Literatur, Akustik, Kontroversen aus allen Zeiten, in denen über Harmonie geschrieben worden ist, kritische Beleuchtung Fuxens, Albrechtsbergers, Kirnbergers, K. P. E. Bachs, Marpurgs, Kochs und Gott weifs, wessen noch — und nach halbjähriger unausgesetzter Arbeit wufsten wir noch keinen Choral auszusetzen. So könnte es manchem Tonsetzer gegangen sein.

„So sucht ihr Herrn euch stets aus der Affaire zu ziehen. Erst stellt ihr eure Foderungen beliebig. Der Künstler soll, der Himmel weifs, wie viele Kenntnisse haben, was alles lernen und

*) Eine wahre Begebenheit.

thun. Er soll die Dichter aller Nationen lesen, um den seinigen zu verstehen, die Werke aller Komponisten auswendig wissen, um original, die Geschichte der alten Musik studiren, um neu zu sein und wenn das alles erfüllt und doch nichts herausgekommen ist, dann versteckt ihr euch hinter einem kaltblütigen: er hat es nicht auf die rechte Weise gemacht. Aber welche ist die rechte?"

Sieh da, mein Freund schon bist du mit Hülfe des Spottes selbst in eine bessere Laune gerathen, als die Disputirlaune und, trügen mich meine Augen nicht, so steht unserm langen Streite ein nahes und sicheres Ziel bevor. —

Mein Gefährte blickte auf und sagte lächelnd: du meinst unsre Reise-Station, wo wir Abendessen —

Allerdings und mit allem Rechte, denn ich müfste ein Narr oder noch nicht weiter als von Stolpe nach Danzig gereist sein, wollte ich auf ein besseres Resultat oder eine Uebereinkunft in einem künstlerischen Streite rechnen.

Aber so viel must du doch wenigstens eingestehn — sagte mein Nicht-Ich — dafs —

Dafs — fuhr ich ein — unser Streit über Genialität des Künstlers das höchste Kunstziel erreicht hat, indem er uns den Weg verkürzte.

Du scheinst vom Streit ermüdet?

Wie zwei Schachspieler, welche sich gegenseitig nichts anhaben können, endlich so verdrossen werden, dafs keiner mit dem andern spielen will, mufs es auch beim Klopffechten im Kunstgebiete kommen. Ein Paar Mühlräder, die zwei Zoll von einander, sich fortwährend mit Wasser überwalzen und zu zermalmen drohen, können nicht mehr Lärm machen und weniger thun, als zwei ästhetische Kunstfechter, die von verschiedenen Standpunkten ausgehn.

Beruhige dich, ich sehe zwar drüben eine Wassermühle mit zwei Gängen die im Gange sind; aus der guten pommerschen Stadt aber, welche heut unser Nachtquartier ist, wirst du, und wenn du durch den Marktschreier danach rufen läfsest, keine Seele finden, die dir bestreitet dafs das Genie —

Wir hielten beide inne und sahen über den Flufs, welcher uns von dem kleinen pommerschen Städtchen trennte, nach dem letztern hinüber. So kläglich und dürftig die Stadt lag, war es doch ein freundlicher Anblick, denn sie lag dicht am Flusse und in der Mitte breiteten sich Strecken duftiger Wiesen. Die Sonne ging unter und röthete die wenigen Ziegeldächer unter den Strohhütten und die sonntäglich geputzt umher wandelnden Bürger und Bürgerinnen. Eine hübsche Nymphe landete eben mit einem kleinen Kahn und während wir über den tiefen aber ruhigen Flufs unter ihrer zarten Leitung hinüberfuhren, hatte ich Zeit und Mufse den letzten Ausfall meines Freundes zu überdenken und konnte ohne alle Gefahr den Schlufs ziehen, dafs mich in diesem dürftigen Ackerstädtchen kein fatales Gewäsch über Genie und Nicht-Genie am Schlafen hindern werde.

Um noch fester davon überzeugt zu werden, brauchte ich nur die Antworten der Schönen zu hören, als mein Freund sie, wie er pflegt, über Theater und Konzert des Städtchens ausholen, oder wenigstens der holden Natürlichkeit, dem unentwickelten aber kräftigen Kunstsinne, nachspüren wollte, den er bei den übersättigten Residenzstädtern so unwillig vermifst hatte und den er nun bei den unverdorbenen Naturkindern aufzufinden entschlossen war. Ergötzte mich aber diese ästhetische Schatzgräberei, so gefiel mir dagegen die Beschreibung welche die Schifferin von den Wirthshäusern in Y*** machte, ganz und gar nicht. Obgleich ich Walter Skotts Schilderung der Kneipe in Oberfeil*) für eine meisterhafte halte, so mufs ich doch gestehen, dafs die des Mädchens, von dem goldnen Esel und grauen Stern zu meinem Aerger um vieles lebendiger, und das geschilderte Leben, wo nicht schlechter, doch eben so schlecht war. Wir hatten einen langen Tagemarsch vollendet, und darin wenigstens war mein sentimentimental enthusiastischer Freund mit meiner reellern Ansicht einverstanden, dafs ein gutes Nachtquartier alsdann etwas sehr gutes ist. Natürliche Folge war, dafs wir beide lange Gesichter zogen, die nächste, dafs mein Freund seine Spezialkarte herauszog, die dritte, dafs er plötzlich ausrief und das Mädchen anredete:

*) In Robin dem Rothen, Band III. 1. Bogen.

Wie weit liegt Z—

Anderthalb Meilen von hier! war die Antwort.

Dort lebt der Prediger — der grofse Musikus, der Stifter des musikalischen Predigerklubs, der vortreffliche Bassist noch von der Universität her.

Dafs bei so bewandten Umständen der Entschlufs alsbald einmüthig gefafst wurde noch heute nach Z— zu fahren, wenn wir einen Wagen im Städtchen miethen könnten, versteht sich wol von selbst, obgleich ich noch auf dem Kahne mir ausdachte, wie ich Baumwolle in die Ohren stopfen könne, falls am Abende das Gespräch auf Kunst und Künstler gebracht werden sollte.

Ein Beschlufs ist schneller gefafst als ausgeführt, dies ist eine Wahrheit, zu welcher man vermuthlich auf andern Wegen, als denen eines Kunstgespräches gelangt ist. Hier wenigstens wurde sie mehr als klar, nachdem wir Haus um Haus vergeblich nach einer Fuhre uns umgesehen hatten.

Nur noch der goldne Esel, am äufsersten Ende der Stadt, offenbar das schlechteste Haus derselben, mit Stroh gedeckt und mit kaum aus der Erde hervorragenden Mauern lag vor uns. Vorauszumelden ist, dafs auch unser Ansehn dem des goldnen Esels nicht ganz unähnlich sein mochte. Mit langen Bärten, blauen Reisekitteln, sehr bequemen weifsen Beinkleidern und ungeheuern Reiseschirmen vor der Mütze, konnten wir wohl in grofsen Städten als Genies gelten, in abgelegenen Provinzialstädten aber, wohin die Romanenlektüre noch wenig, Genialität aber noch gar nicht gedrungen ist, konnten wir füglich für Vagabunden von den ehrlichen Ackerbürgern angesehn werden.

Wirklich verfolgte man uns auch von allen Hausthüren mit ähnliches sagenden Blicken, wie erstaunten wir aber, als ein junger, vor dem goldenen Esel stehender Mann mit äusserst höflichem Ton und einer Sprache, welche feinere Ausbildung verrieth, uns auf unsere Frage anredete:

Ich werde die Herren meinem Vater melden.

Die Leute, welche wir bisher in der Stadt gesehen, waren sämmtlich in bäurischem Sonntagschmuck erschienen, der junge Mann dagegen trug einen grünen kurzen Frack, eine ziemlich offene Brust, indem er nur ein dünnes schwarzseidnes Tuch leicht um den Hemdekragen geknüpft hatte, so dafs die Zipfel weit herunter hingen, weite Beinkleider und sehr blanke Stiefeln. Sein ganzes Wesen aber verrieth eine gewisse legèreté, welche ich nicht mit leichtem Anstand übersetzen will. Ein solches Wesen hier zu treffen, mufste uns um so mehr auffallen, als wir aus einer simplen Rede desselben zu seinem Vater sogleich schlossen, dafs er kein Student sein könne, denn auch den Studenten unserer Tage möchte es schwer fallen, drei märkische Grammatikale in drei deutschen Worten unabsichtlich einfliefsen zu lassen.

Der Vater kam und sah uns von Kopf bis Füfsen an, während dessen auch wir Zeit gewannen, seine Gestalt näher zu mustern. Eine grofse Schlafmütze, eine bis über die Hüfte gehende Weste, manchest. Beinkleider, kleine Strümpfe, Schnallenschuhe, Hemdärmel, gebeugte Stellung u. s. w. — ich brauche nicht mehr zu sagen und der geneigte Leser wird Charakter, Bildung, Sitte und was weiter zu einem Manne gehört, diviniren können.

Können Sie bezahlen? fragte er lang gedehnt.

Aber, um Gottes Willen, Herr Vater, was fragen Sie doch, es sind ja Herren —

Wir fielen ins Wort, dafs wir gern auf seine billige Foderung eingehen würden, und wurden auch bald Handel eins. Man führte uns in eine dunkle Schenkstube, welche sich wenig oder gar nicht von einer schmutzigen Bauerkneipe unterschied und die dargereichten Erfrischungen widersprachen eben so wenig, als die anwesenden Gäste einer Vorstellung derselben.

Als wir ungeduldig auf das Anspannen der Pferde warteten, hörten wir plötzlich ein Geräusch anderer Art vor der Thüre. Eine kreischende Stimme und watschelnde Tritte naheten sich uns.

Was, du alter Schlafpelz, und du läfst dich auch überreden, ohne mich zu fragen, wie bestimmt ich dir's auch gesagt habe? — Für einen

Thaler nach Z— zu fahren. Seh' mal einer an. Was werden's denn für Gesellen sein? 'Rumtreiber am lieben Sonntage. — Können hierbleiben und Schlafgeld zahlen. Aber der alte versoffene Schlafpelz verakkordirt sein ganzes Haus um ein Biergeld.

Der Mann suchte sie zu beruhigen. Seine Ehehälfte aber fuhr fort: Was kümmert mich das! — Der Knecht hat noch immer einen lahmen Arm und kann nicht die Pferde lenken, und es soll nicht geschehn.

Frau Mutter, dann will ich die fremden Herrn fahren; fiel der Sohn ein.

Darauf schien die Mutter nicht vorbereitet zu sein, denn sie schwieg eine ganze Weile still, ehe sie ihrem Unmuthe Luft machte, welches aber in ganz anderm Tone, als den sie früher gegen den schläfrigen Ehegatten gebraucht hatte, geschah:

Bist du denn ganz unklug Fritze? Denkst du, ich soll dich mit den wilden Hengsten um ein Biergeld laufen lassen, daſs du im Moraste stecken bleibst bei dunkler Nacht und dich das Gesindel im Busch (ob damit die Bewohner des Busches, oder wir gemeint waren, lassen wir unentschieden) auszieht und todtschlägt. Nicht wahr? das wäre was, den schmucken einzigen Sohn um ein Paar Landstreicher willen fortzuschicken?

Aber Mutter bedenke doch — die Herren

Ich will nichts bedenken, und die Herren können denken was sie wollen.

Jetzt folgte eine Fluth von Ausrufungen, welche zwischen Flüchen, Klagen und inartikulirten Tönen mitten inne lagen, aber nichts weniger als ihren Zweck erreichten. Denn während die Alte zu uns herantrat, um auch durch den Anblick ihrer Persönlichkeit sich uns miſsfällig zu zeigen, hörten wir vor dem Thore einen Wagen rollen; zwei muthige Pferde stampften auf dem Straſsenpflaster, und der Sohn klopfte von aussen ans Fenster, und rief:

„Ist es den Herren beliebig?"

Nichts konnte uns beliebiger sein, wir zahlten unsere Rechnung, setzen uns auf, und bemerkten vergnügt, mit welcher legèren Grazie der Sohn des Wirthes zum goldnen Esel sich auf seinen Sitz schwang, einmal mit leichtem Anstande Vater und Mutter zuwinkte und dann die muthigen Rosse zum Staunen der ehrlichen Akkerbürger anpeitschte. Von der Rede seiner Mutter hörten wir nur den Anfang.

Aber Fritz, und wenn du denn absolut mitwillst, so nimmst du doch noch die wollene Decke mit; denn's wird kühl sein und finstre Nacht, wenn du zurückkehrst. Und es ist sehr schlimmer Weg; drum fahre um Gottes Willen nicht durch die Haide und am Morast — sondern oben auf dem Damm und wenn's auch weiter ist. — Und wenn du dich fürchtest, so kehre getrost um — und laſs dir nicht einreden, denn ein guter Sohn und ein Paar gute Pferde sind mehr werth als ein Paar Landstreicher. Und vergiſs auch nicht die Pommeranzenflasche, — einen Strohsack will ich dir holen lassen — du bist honetter Leute Kind und brauchst nicht zu fahren. —

Die letzten Worte verhallten im Winde, auch die Gestalt des scheltenden Weibes und ihres verträumten Ehegespanns verschwand aus meinem Gesichte, blieb mir aber noch lange bei geschlossenen Augen vor denselben stehen, indem ich unwillkürlich an den behaglichen Wirth zum goldnen Löwen, dessen geschäftige Ehefrau und den rüstigen Herrmann, den Wagenlenker dachte, wie man überhaupt bei'm Anblicke des Schlechten sich des wirklichen Bessern erinnert.

Die Rosse flogen, daſs, so lange wir auf Steinpflaster fuhren, die Funken stoben. Mit einer unbeschreiblichen Nachlässigkeit lag unser Wagenlenker auf seinem Sitze, in der linken Hand die Zügel in der rechten die Peitsche haltend. Mit dem Kopfe lehnte er sich nach uns um und begann ein Gespräch mit den Worten:

Meine Herren müssen nicht etwa denken, daſs ich das Kutschieren gelernt habe —

Er hatte kaum das Wort ausgesprochen, als wir de facto einen Beweis der Richtigkeit erhielten. In der Dunkelheit waren die Pferde mit der Deichsel aus dem Wege heraus und auf einen Pfahl zugefahren, daſs von dem heftigen Stoſse der Wagen, die Bänke, wir und der Kutscher, in eine solche balancirende Bewegung geriethen, daſs wir erst nach einigen Minuten wieder zum fest stehen und sitzen kamen. Ohne

bestürzt zu sein, oder sich zu entschuldigen, sagte lächelnd unser Fuhrmann:

Sie sehen, meine Herren, wir können nicht kutschieren, — nein ich habe wahrhaftig noch nicht sechsmal auf dem Bocke gesessen — blofs aus Plaisir, als Dilettant — und weil Sie meine Herren es waren. — Sie müssen wissen, — meine Eltern sind recht gute ehrliche Leute, aber — was die Kunst betrifft — lieber Himmel; sie wissen nicht so viel davon als ich vom Kutschieren. — Aber was braucht es auch? — Alle Leute sind nicht Genies — und es mufs auch solche geben, die auf dem Kutschbocke sitzen wollen. — Nicht wahr meine Herren, ich sah es Ihnen gleich auf den ersten Blick an, dafs etwas hinter Ihnen steckte — die dummen Leute in meiner Stadt sehn nur immer auf die Kleider, als ob sich darin die Excentrität darthäte — Geist, darauf kommts an. Ich sagte zu meiner Mutter — Sie verstehn das nicht, was ein Genie ist — wir sind — doch wenn ich es Ihnen auch erklärte, Sie würden es doch nicht verstehn. Aber die beiden Herrn, bei'm Himmel, Sie müssen Ihnen mehr Respekt zeigen, denn das sind Studenten, — nicht wahr meine Herren, Burschen?

(Der Schlufs folgt.)

III.

Korrespondenz.

Zweites Konzert der Herrn Würfel und Janusch im Jagorschen Saale.

Berlin, den 26. Mai 1824.

Auch diesmal hatten die bewährten Künstler sich wiederum des gröfsten Beifalls des Publikums zu erfreuen.

Bei dem Interesse, welches sie erregt haben, dürfte es wol nicht unzweckmäfsig sein, ihre Eigenschaften als Komponisten und Virtuosen in der Kürze näher zu beleuchten. Als Komponist zeichnet sich der Herr Professor Würfel in seinen Arbeiten durch Klarheit Deutlichkeit und Originalität in den Melodieen aus. Nächst seinem natürlichen Talent ist in seiner Komposition diejenige Form und Ordnung unverkennbar, die wissenschaftliche Bildung und Studium gewähren. Blofses natürliches Talent kann zwar viel leisten, schweift jedoch gewöhnlich aus und wird nur durch Ausbildung der übrigen geistigen Vermögen geregelt. Die gut durchgeführten Thema's und gesangreichen Melodieen beweisen, dafs er in der Harmonie sowohl als auch im Gesang einen gründlichen Unterricht genossen hat. Als Klavierspieler hat Herr Würfel eine eigne sehr zu empfehlende Methode. Was aber sein Spiel am meisten auszeichnet und wodurch er effektuirt, ist das ihm in einem hohen Grade beiwohnende Vermögen, die Melodieen gefühlvoll und die Passagen brillant und geperlt vorzutragen. Die Ruhe, Stärke und Zartheit, die durchgängig richtig vertheilten Schatten und Lichter, so wie die Fertigkeit, Sicherheit und Gleichheit seines Spiels und der durch eine natürliche Lage der Hände erzeugte elastische Anschlag verschmelzen sein Spiel zu einem schönen musikalischen Gemälde. Obgleich Nebensache, so gewährten die von ihm, in dem Potpourri für's Pianoforte exekutirten Nachahmungen des Gewitters, Sturms und Echos, ihrer Neuheit und Originalität wegen, doch viel Unterhaltung, und gaben dem Künstler besonders Gelegenheit, die Gewalt, die er über das Instrument hat, an den Tag zu legen.

Herr Janusch, vordem Professor beim Konservatorium der Musik zu Prag, verdient gleichfalls eine ehrenvolle Erwähnung. Er ist ein Flötenspieler seltner Art, indem er mit einem starkrunden, vollen und zugleich zarten seelenvollen Ton eine grofse Fertigkeit und Sicherheit namentlich im Staccato verbindet. Sein Vortrag ist vortrefflich und die Sprache des Herzens und seine angenehmen und soliden Kompositionen gehören namentlich für die Flöte zu den bessern. Die von ihm vorgetragene Romanze und das Rondo sind gut gearbeitet, und ein gleiches Lob gebührt auch den von ihm vorgetragenen Airs Russes, — eine Introduction nebst Andante mit Variationen für die Flöte — ein più lento für die Flüte d'amour — und ein Allegro für die kleine E-Flöte — enthaltend.

Im ersteren zeichnete sich Herr Janusch als ein besondrer Flötenspieler aus, und im zweiten Satze mit der Flüte d'amour waren die tiefen

Töne von besonders schöner Wirkung. Diese Flöte ist durch ihn bis zu 11 Klappen bereichert worden. Das Allegro mit rauschender Begleitung für die kleine E-Flöte gewährt gegen beide vorhergehende Flöten einen etwas grellen Kontrast, wodurch der Künstler wol einen lebhaften Schluss beabsichtigen mag. Die drei Flöten verhalten sich hinsichts ihrer Grösse gegen einander wie 1 zu 6 und 9.

Es wäre zu wünschen, dass die Pikkol-Flöten in den Orchestern dadurch gemeinnütziger gemacht würden, dass man sie mit ähnlichen Klappen versähe und die Spieler sich darauf einstudirten, um Sätze in entfernteren Tonarten reiner vortragen zu können.

Sollten diese geschätzten Künstler auf ihrer vorhabenden Kunstreise Berlin wieder einmal berühren, so dürfen sie bei dem ihnen von Seiten des Hofes und des Publikums zu Theil gewordenen Beifalle gewiss der freundlichsten Aufnahme entgegen sehen.

Der K. Kammer-Sänger Herr Sieber hat die Gefälligkeit gehabt, die Künstler in beiden Konzerten zu unterstützen. Er trug in dem letzten zwei Arien vor, wovon die eine aus der vom Herrn Professor Würfel komponirten Oper — Rübezahl — war. Seine Ruhe und die Fülle seines Tons, welche besonders in der ersten „das Gebet des Rübezahl enthaltend" hervortraten, gewährten den Anwesenden viel Vergnügen, welches sich durch einstimmigen Beifall äusserte. Es wäre zu wünschen, dass dieser Sänger durch seinen Gesang uns einmal in einem Konzert spirituel erfreute, denn er eignet sich wegen der in seinem schönen vollen ächten Basstöne herrschenden Ruhe, welche zur Erweckung eines andächtigen Gefühls geeignet ist — ganz für den Kirchengesang. Er würde hierbei nur noch im Betreff der Aussprache die Lokalität zu berücksichtigen haben, da besonders grosse Räume eine markigere Artikulation als kleine erfodern.

W.

Kassel, den 16. März 1824.

(Fortsetzung.)

Das zweite Konzert

wurde am 5. Decbr. unter des Herrn Kapellmeisters eigener Direktion gegeben. Dessen Inhalt war folgender:

Erster Theil.

1) Ouvertüre aus Idomeneus von Mozart. Wer kennt diese nicht? Wer hat sie nicht längst bewundert?

2) Arie aus der Oper Faust von Spohr, gesungen von Demoiselle Nerl. Diese junge Sängerin, Mitglied des kurfürstl. Hoftheaters, verspricht schon jetzt, bei ihren ersten Leistungen, in kurzem eine vorzügliche Künstlerin zu werden. Die Natur hat ihr alles gegeben, was dieses Versprechen begründen kann, besonders ein schönes Organ und — wie es scheint — ein tiefes Gefühl. Wir hoffen also, dass sie Wort halten und eine neue Zierde unserer Bühne werden wird.

3) Konzertante für zwei Violinen von Spohr, gespielt von den Herren Gerke und Ries. Diese beiden jungen Violinisten sind Schüler des Herrn Kapellmeisters, und machen seinem Unterrichte viel Ehre. Die Komposition der Konzertante ist vortrefflich, erfodert aber zwei Spieler, welche grosse Schwierigkeiten zu überwinden vermögen.

Zweiter Theil.

4) Grosse Sinfonie von Beethoven.

Wer den tiefsinnigen, überkünstlichen und schwer zu fassenden Stil des genannten berühmten Komponisten liebt, dem wird auch diese Sinfonie von grossem Werthe sein. Ref. muss gestehen, dass ihm eine jede Komposition, die blos den Verstand beschäftiget, dem Ohr aber nicht schmeichelt und das Herz ungerührt lässt, den wahren Zweck der Tonkunst zu verfehlen scheint. Der gute Sulzer sagt: (in der Theorie der schönen Künste, Art. Musik) „Also ist jedes Tonstück, das nicht Empfindung erwecket, kein Werk der ächten Musik. Und wenn die Töne noch so künstlich auf einanderfolgten, die Harmonie noch so mühsam überlegt und nach den schwersten Regeln

richtig wäre, so ist das Stück, das uns nichts von den erwähnten Empfindungen in's Herz legt, nichts werth." Dieser Meinung pflichtet Ref. völlig bei.

5) Quartett aus Idomeneus von Mozart, gesungen von Demoiselle Roland, Dem. Nerl, Dem. Meyer und Herrn Albert.

So vortrefflich dieses Quartett auch ist, so scheint es doch sich mehr für das Theater als für das Konzert zu eignen, weil es, von dem Spiele der Personen und allem Bravourgesang entblöſst, zu einfach ist, um in letzterm Falle die volle Wirkung zu thun. Es wurde indessen sehr brav ausgeführt, und Demoiselle Meyer, die für den Gesang gar nicht engagirt ist, überraschte die Zuhörer sehr angenehm durch eine schöne Stimme und guten Vortrag. Demoiselle Roland ist ein sehr beliebtes Mitglied unseres Theaters in jugendlichen und muntern Rollen, indem sie mit einem sonoren Organ ein gutes lebhaftes Spiel verbindet. Auch im Konzerte hört man sie mit Vergnügen. Herr Albert ist zweiter Tenorist bei der Oper, könnte aber bei manchem Theater erster sein, da er eine angenehme Stimme, viel Fertigkeit und eine gute Methode hat.

6) Variationen für zwei Waldhörner, von Koch, geblasen von den Herren Scharfenberg und Schubank. Die Komposition dieser Variationen fand keinen groſsen Beifall, die Ausführung aber desto mehr. Die genannten beiden Waldhornisten sind sehr schätzbare Mitglieder unseres Orchesters, die sich auch im Solospielen durch Ton-Fertigkeit und Vortrag rühmlich auszeichnen.

(Die Fortsetzung folgt.)

IV.

Allerlei.

Wissenschaftliche und Kunst-Nachrichten.

Bei dem sich immer allgemeiner verbreitenden Interesse, das die Tonkunst auch in wissenschaftlicher Beziehung in Deutschland in der neueren Zeit gewinnt, ist jedem Musikfreunde gewiſs das Erscheinen zwei periodischer Schriften willkommen, deren Herausgeber als Kunst-Gelehrte zu allgemein anerkannt sind, als daſs es eines weitern bedürfte, als die Namen:

Friedrich Rochlitz

und Gottfried Weber

zu nennen. Ersterer beschenkt die „Freunde der Tonkunst" mit dem ersten Bande seiner gesammelten, reichen Lebens-Erfahrungen und Beobachtungen über Kunstleben, Theorie und Praxis in der Musik. Der Inhalt ist in Bildnisse, (von Hiller, der Mara und Andreas Romberg) Betrachtungen (über die Fuge, Händels „Messias" — besonders zu beachten — Entstehung der Oper u. s. w.) und Vermischtes (humoristische Skizzen und Erzählungen, auch ernstere Gegenstände, z. B. über blinde Musiker, enthaltend) abgetheilt. Jede Abtheilung dieses Bandes soll künftig fortgesetzt werden.

Belehrung und Unterhaltung in gleichem Grade gewährt diese Schrift Kennern und Layen.

Die zweite Zeitschrift ist Cäcilia, deren erstes Heft im Verlage der Hof-Musikhandlung B. Schott Söhne in Maynz erschienen ist, und unter G. Webers Redaktion von einer Gesellschaft von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern herausgegeben wird. Vogler's Bild ziert würdig dies Heft. Eine „Einführung" eröffnet den Zweck der Zeitschrift, welche im Gegensatz der Zeitungen *), von bleibendem Interesse zu sein verspricht. Der Inhalt soll in interessant unterhaltenden, belehrenden Aufsätzen, Abhandlungen u. s. w. bestehen, um dem Austausch der verschiedenen Ansichten über Kunst die Hand zu bieten. Die Haupt-Abtheilungen sind: 1) Theorie; 2) Kritik; 3) Historische Artikel; 4) Anfragen oder Aufgaben; 5) Ausstellung; 6) Unterhaltung.

Ein Gebet zur heiligen Cäcilia von Dr. Groſsheim weiht diese Zeitschrift geistvoll ein. Priester, Leviten und Layen der Tonkunst mögen sich dies Gebet wohl zu Herzen nehmen, so wird die reiche Saat bald schöne Früchte des Geistes tragen. Ein Schreiben aus Karlsruhe spricht sich über die dortige Aufführung der „Zauberflöte" mit wahrer Würdigung des Mozartschen Genius

*) Wir danken für das Kompliment. Die Leipziger, Wiener und Berliner Zeitung.

aus. Ueber Karl Maria v. Weber's Facsimile unter seinem Bildniſs: „Wie Gott will", wird der Witz erzählt, wie ein Rossianer bemerkt habe? Weber komponirt wie Gott will, Rossini aber wie das Publikum will." Wer hat Recht?! — Tiecks schätzbare Novelle: „musikalische Freuden und Leiden" wird weniger recensirt, als im Auszuge mitgetheilt. Der Verfasser hat sich G. Giusto auch Chr. S. unterzeichnet. Ueber den Miſsbrauch des Arrangirens in neuerer Zeit sagt Herr Dr. Stöpel einige wahre Worte. Dr. Gaſsner vergleicht Rossini mit einer schönen Tulpe, Mozart mit der (leider!) nur alle hundert Jahre blühenden Aloe. (Zugestanden, was die Schönheit der Blüthe betrifft, aber Mozart's Geistes-Frucht hat nichts Bitt'res in sich.) — Mit höchst rühmlicher Unparteilichkeit*) hat der Verleger die Recension über Asioli's Lehrbuch der Anfangs-Gründe der Musik, von Büttinger frei übersetzt, aufgenommen. Es folgen Nachrichten über die Musik der neueren Griechen, aus dem in Mailand erscheinenden Werke: Le costume ancien et moderne, par le Dr. Jules Ferrario, entlehnt. Eine Musik-Beilage liefert zwei neu griechische Tonstücke. Ein Epigramm von Dülon und eins auf Mozart von Jung, Fantasien über den Einfluſs der Tonkunst auf die Veredlung des Menschen von Horstig, Gedanken über Musik von K. F. Michaelis wird man mit groſsem Interesse lesen. Besonders entfalten letztere mit wenigem Viel. Wir erlauben uns nur eine Stelle auszuheben: „Auch in der Musik sucht man jetzt oft das Verdienst und die Gröſse der Wirkung in der Masse von Noten und in der Menge von Instrumenten, anstatt auf den verständig angelegten Plan, die kunstreiche Form und die weise Anwendung weniger Mittel (wie Gluck und Händel) zu einem schönen oder erhabenen Effekt bedacht zu nehmen." — Nachrichten folgen z. B. über die Herausgabe sämmtlicher Opern Rossini's in Partitur bei Ricordi in Mailand, den Instrumenten- und Musikalien-Handel u. s. w. ferner: Recension einer Orgel-Schule von Rink, Korrespondenz aus Kassel, Nekrolog, eine Abhandlung von Dr. Gottfried Weber „über die menschliche Stimme," Recension über Abt Vogler's Requiem in Partitur und Klavierauszug. Ein Intelligenzblatt schlieſst das inhaltreiche, auf gutem Papier sauber gedruckte Heft, dessen sehr wohlfeiler Subskriptions-Preis 8 gGr. ist. Vier Hefte sollen einen Band ausmacken. Möge diese Cäcilia recht viele Theilnehmer finden, wie sie es verdient.

*) Unparteilichkeit der Verleger? Soll wol heiſsen der Redaktion, die sich (nach S. 2) von jedem Einflusse der Verlagshandlung unabhängig gemacht und durch die tadelnde Beurtheilung eines Schottschen Artikels ihre Unabhängigkeit und Unparteilichkeit bewährt hat. Den Herrn Schott gebührt das Lob, erkannt zu haben, wie unerläſslich für den Kredit eines kritischen Blattes vollkommen Einfluſslosigkeit des Verlegers sei. Auch für die Berliner mus. Ztg. ist vollkommne Unabhängigkeit der Redaktion durch schriftlichen Vertrag gesichert und dem Herrn Schlesinger gebührt die Anerkennung, nie die mindeste Einmischung unternommen zu haben, so nahes Interesse er auch vielleicht bei ihr werthern Artikeln gehabt hätte. Anmerk. d. Red.

Unserm Lesern theilen wir am Schluſs noch zwei Gedichte von Jung daraus mit.

Die Opern-Schöpfungen Mozart's.

Vorherrscht hier der Gesang? Das Orchester? Dir, ewiger Mozart,
Ist, o allgroſse Natur! Alles ein innigstes All.

Nur Er.

Anderer Dichtung ergründ' ich allmählig; Du Shakespear-Mozart,
Beut'st mir, wie die Natur, unerschöpflichen Stoff.

Berlin, im Mai 1824. J. P. Schmidt.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 30. Juny 1824.

Den 2. Im Schauspielhause: Der Freischütz, Musik von K. M. v. Weber.

— 3. Im Schauspielhause: Die Galeerensklaven, oder die Mühle von St. Alderon, Musik von Schubert, zu den Zwischenakten von Lindpaintner. Im Saale des Herrn Jagor: Konzert von Gareis.

— 4. Im Opernhause: 1) Joseph in Egypten, Musik von Mehul; 2) Der Bär und der Bassa, Musik von K. Blum.

— 7. Im Schauspielhause: 1) Zur guten Stunde, oder: Die Edelknaben, Musik von Lichtenstein; 2) Aschenbrödel, oder: Das Zauberkätzchen, Musik von Schneider.

— 9. Im Opernhause: Richard Löwenherz, Musik von Gretry.

— 11. Im Schauspielhause: Jokonde, oder: Die Abentheurer, Musik von Nikolo Isouard.

— 12. Im Opernhause: Alexanders-Fest, oder: Die Gewalt der Musik; groſse Kantate aus dem Engl. des Dryden, übersetzt von Ramler. Vorher, zum Erstenmale: Groſse Symphonie aus A-dur, von L. van Beethoven.

— 16. Im Opernhause: Das unterbrochene Opferfest, Musik von Winter.

— 20. Im Opernhause: Ferdinand Kortez, oder die Eroberung Mexikos, Musik von Spontini.

— 22. Im Opernhause: Preciosa, Musik von K. M. v. Weber.

— 23. Im Schauspielhause: Der Barbier von Sevilla, Musik von Rossini.

— 25. Im Opernhause: 1) Die Nachtwandlerin, Musik von K. Blum; 2) Der Schiffskapitain, oder: Die Unbefangenen, Musik von K. Blum.

— 31. Im Opernhause: Die Hochzeit des Figaro, Musik von Mozart.

Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger

zum Freimüthigen.

No. 3. Den 5. Juni 1824.

Correspondenz-Nachrichten.

Mit Vergnügen sehen wir, daß die deutsche Literatur auch im Norden immer mehr und mehr an Ausbreitung gewinnt; denn mit wahrer Freude haben wir darüber die Mittheilung eines sehr geachteten Mannes, der Kenner und Freund derselben ist, empfangen. — Es hat sich nämlich in St. Petersburg eine neue literärische Anstalt unter der Firma: „Beh'sche Buchhandlung" gebildet. Mit einer deutschen Buchhandlung verbindet dieselbe eine Musikalienhandlung und deutsche Leihbibliothek, auch soll noch in diesem Jahr eine französische Leihbibliothek dazu kommen. — Das Lobenswerthe dieser Unternehmung ist, daß sie dem so schädlichem Nachdruck die Hand nicht bietet, sondern nur mit den vorzüglichsten und solidesten Buch- und Musikalien-Handlungen Deutschlands arbeitet. Wir wollen dieser jungen Unternehmung den besten Fortgang wünschen, und daran dürfte man wohl nicht zweifeln, da der Unternehmer derselben ein thätiger Mann sein soll.

Klopstock's hundertjährige Geburtstagefeier in Quedlinburg.

Den Verdiensten Klopstock's, des unsterblichen Dichters, welcher am 2. Julius 1724 zu Quedlinburg geboren ward, bereitet man in seiner Vaterstadt ein frohes Gedächtnißfest. Am zweiten Julius dieses Jahres, dem ersten Säculartage seiner Geburt, wird mit Allerhöchster Genehmigung Sr. Majestät des Königs in der Schloßkirche zu Quedlinburg, in welcher Klopstock getauft worden, Vormittags eine große musikalische Feier, unter Mitwirkung ausgezeichneter Tonkünstler und Sänger, Statt finden, am Nachmittage deßelben Tages eine öffentliche Rede-Uebung vom dortigen Gymnasium gehalten und am Abend eine ausgewählte Harmonie-Musik im Brühl, einem Lustwäldchen dicht bei der Stadt, veranstaltet werden, in welchem künftig Klopstocks marmornes Brustbild aufgestellt werden soll. Der Ertrag des Musikfestes und einer zu eröffnenden Subscription, ist zur Bestreitung der Kosten dieses Denkmals bestimmt.

Literarische Anzeigen.

In allen Buchhandlungen Deutschlands und der Schweiz (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) ist zu haben:

Schwärmerische Gräuelszenen
oder
Kreuzigungsgeschichte
einer religiösen Schwärmerin in Wildenspuch,
Kantons Zürich.

Mit beigefügter Darstellung der Verhältnisse sämmtlicher in diesen Kriminalprozeß verwickelter Personen, ihres Benehmens im Gefängnisse, ihrer religiösen Begriffe und ihrer endlichen Beurtheilung. Ein merkwürdiger Beitrag zur Geschichte des religiosen Fanatismus. Nach den Kriminalakten bearbeitet von Johann Ludwig Meyer, Diakon und Leutpriester am Großen Münster. Zweite verbesserte und bedeutend vermehrte Ausgabe. Mit 7 lithographirten Bildnissen. gr. 8. 342 Seiten. Preis br. 1 fl. 30 kr. oder 1 Rthlr.

Unter den historisch-merkwürdigen Begebenheiten des Jahres 1823 erregte diejenige, von welcher die Schrift handelt, ein großes Aufsehen. Die empörende Geschichte erfüllte alle Tagesblätter; sie wurde in der Hauptsache überall verbreitet; allein die nähern Umstände und Veranlassungen, die Theilnehmer, ihre Grundsätze, ihr Benehmen bei der Greuelszene, die Folgen und Wirkungen derselben, sind im Auslande noch unbekannt.

Ihre Darstellung bildet inzwischen ein überaus ernstes, anziehendes Gemälde menschlicher Leidenschaften, und zeiget, wie weit irre geleiteter Religionseifer und der Mystizismus führen können; daher auch dieser mit Sachkenntniß und Wahrheit abgefaßte Bericht mit so viel Begierde gekauft und gelesen wurde, daß von der starken Auflage in wenigen Wochen kein Exemplar mehr übrig blieb und diese zweite veranstaltet werden mußte, in welcher der Herr Verfasser neue, merkwürdige Aufschlüsse, theils über die Geschichte selbst, als auch das Sektenwesen geben konnte, das unter allen

Formen des Mystizismus Anhänger und Freunde werden will, dessen Princip aber, bis zum Wahnsinn gesteigert, hier mit blutigen Zügen als Warntafel sich selbst gezeichnet hat.

Der Leser wird dieses Buch nicht ohne Befriedigung aus der Hand legen; wir empfehlen solches geneigter Aufnahme.

Zürich, im Mai 1824.

Orell, Füßli und Compagnie.

Subscriptions-Anzeige.

Schubarts sämmtliche Gedichte. Drei Bände.

Wohlfeile, correcte, und wie Schillers, Wielands und Klopstocks Werke gedruckte Ausgabe in Taschenformat.

Es kann den Freunden der deutschen Literatur gewiß nur angenehm sein, wenn es die Werke der ausgezeichneten Dichter, die auf das innere und äußere Leben des Vaterlandes wirkten, in einer Ausgabe gleicher Gestalt, durchaus fehlerfrei und zu einem möglichst geringen Preise erhält. Zu jenen Dichtern wird Chr. Fr. Dan. Schubart gezählt. Die Großartigkeit seiner Ideen, die lebendigen Darstellungen seines tiefen Gefühls, seine hinreißende und mächtige poetische Sprache geben ihm den Anspruch, in eine Sammlung der klassischen Dichter des Vaterlandes einzutreten.

Jede fremde Feile dürfte dem Genius des Dichters seine Eigenthümlichkeit nehmen! Darum soll bei dieser neuen Ausgabe die von Schubart selbst besorgte Ausgabe (1787 in meinem Verlage erschienen), zum Grunde gelegt, und in einem Anhange alles das beigefügt werden, was die von des Dichters Sohne veranstaltete (1802 ebenfalls bei mir herausgekommene) Ausgabe, an neu hinzugekommenen Gedichten enthält. Eine Skizze von Schubarts vielbewegtem Leben wird dem ersten Bande vorangeben.

Für alle 3 Bände ist der Subscriptionspreis 1 fl. oder 16 Gr. Subscription wird bis zur Ostermesse angenommen. Der dann eintretende Ladenpreis wird 1 fl. 30 kr. oder 1 Thlr. sein. Die vollständigen Exemplare werden Ende Juli versandt, und erst bei ihrer Ablieferung wird der Subscriptionspreis entrichtet. Alle Buchhandlungen Deutschlands (in Berlin die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung) nehmen Bestellungen an.

Frankfurt a. M. im Februar 1824.

J. Ch. Hermannsche Buchhandlung.

Subscriptions-Anzeige.

J. G. Jacobis sämmtliche Werke. Acht Bände.

Wohlfeile, correcte und wie Schiller, Wieland und Klopstocks Werke, nur auf weißes statt graues Papier bereits gedruckte Ausgabe in Taschenformat.

Als eine würdige Zugabe zu den Meisterwerken der deutschen Literatur, dürfen Jacobis liebliche Dichtungen und prosaische Aufsätze gezählt werden. Sein reines herzliches Gefühl, sein gebildeter Geschmack, haben ihm ein ehrenvolles Andenken als Dichter unter seinen Zeitgenossen erworben; was er als liebenswürdiger Gatte, als zärtlicher Vater und Freund allen war, die ihn kannten, das bezeugt seine von geschickter Hand entworfene Biographie, dem der achte Theil dieser Ausgabe gewidmet ist. Um den Ankauf derselben dem Publikum noch mehr zu erleichtern, haben wir uns zu einer neuen Subscription entschlossen, welche bis Ende July des laufenden Jahres offen bleibt.

Den Subscriptions-Preis für alle acht Bände setzen wir auf 3 fl. rheinisch oder 2 Rthlr. fest; die complette Versendung an alle Buchhandlungen geschieht sogleich nach gemachter Bestellung, und dannzumahl wird auch bei der Ablieferung der Preis bezahlt. Eine kleine Anzahl Exemplare auf Postpapier mit sieben schönen Titelkupfern und dem Bildniß des Verfassers zu 5 fl. oder 3 Rthlr. 8 Gr.; eine noch kleinere auf schönes Velinpapier nebst den Kupfern zu 6 fl. oder 4 Rthlr., sind noch unbegeben, wir können aber keine Verpflichtung für diese beiden Papiersorten über den besitzenden Vorrath hinaus annehmen, sondern werden solche den zuerst sie Bestellenden ablassen.

Zürich, im April 1824.

Orell, Füßli und Compagnie.

In allen Buchhandlungen Deutschlands (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) ist zu haben:

Der persische Gilblas. Hadschi Baba's Abenteuer.

Herausgegeben von Jakob Morier. Aus dem Englischen übersetzt von Rudolf Wald. Leipzig, Reinsche Buchhandlung.

Wir eilen dem Publikum die Verpflanzung eines der unterhaltendsten u. belehrendsten Werke anzuzeigen, das neuerlich in England erschienen ist. Der Verfasser Herr Morier, bekannt durch seine beiden Reisen in Persien, giebt uns hier in einer Reihe höchst anziehender Abenteuer ein lebendiges Gemälde persischer Sitten, treu bis in die kleinste Züge, geistreich aufgefaßt, heiter und humoristisch dargestellt, ein wahrer persischer Gilblas, und eben so unwiderstehlich, fesselnd, als dieses Vorbild aller fröhlichen Abenteurer. Der Uebersetzer hat viele erläuternde Anmerkungen hinzugefügt. Dem eben ausgegebenen ersten Theile, Preis 1 Thlr. 12 Gr., werden der Zweite und Dritte in sehr kurzer Zeit folgen.

Anzeige für Leihbibliotheken.

In den Jahren 1819 — 22 erschien in meinem Verlage:

Bilder aus dem Leben. Eine Auswahl der neuesten Englischen Romane und Erzählungen, besonders für Frauenzimmer. 8 Theile in 8. Ladenpreis 10 Thlr. 18 Gr.

Zur Erleichterung der Anschaffung will ich diese 8 Bände auf Ein Jahr

für 7 Thlr. 12 Gr.

überlassen, wofür sie in allen guten Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Mu-

sikhandlung) zu erhalten sind, so wie auch eine eigene nähere Anzeige darüber.

Im Einzelnen aber gelten bis zum ersten Mai folgende Preise:

Opie's kleine Romane. 2 Theile. 2 Thlr. 6 Gr.
Edgeworths Erzählungen. 2 Thle. 1 Thlr. 18 Gr.
Enunen der Schiffbruch rc. 1 Thlr. — —
Warbeck von Wolfstein. 3 Thle. 3 Thlr. — —

So wie außer dieser Sammlung:

Der Forstgraf, oder Robin Hood und Mariane, Novelle. 18 Gr.

Ueber den wahren Werth der Originale, wie der Uebersetzungen, hat der allgemeine Beifall aufs Günstigste entschieden.

Jena, den 1. Mai 1824.

Friedrich Frommann.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Wilhelm Meisters
Meisterjahre.
Erster Theil. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

Neue Verlagsbücher
der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34, zur Ostermesse 1824.

Börse, die, oder: über das Speculations-Geschäfte mit Staatspapieren und andern öffentlichen Effekten. Aus dem Franz. des Herrn Dr. Coiffinieres, Advokat zu Paris. Mit Anmerkungen vom Geheimen Rath Schmalz zu Berlin. gr. 8.

Fouqué, Caroline, Baronin de la Motte. Die beiden Freunde. Roman. 3 Thle. gr. 8.

— Neueste gesammelte Erzählungen. 2 Bde. 8. 2 thlr. 12 gr.

Freimüthige, der, oder: Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser. Herausgegeben von Dr. August Kuhn. 21ter Jahrg. 4. Vierteljährl. 2 thlr. 16 gr., halbjährl. 5 thlr., jährlich 8 thlr.

Galetti, J. G. A. Anschauliche Erdbeschreibung in 4 Theilen. 1ter Theil. gr. 8.

Hecquet, Die Befestigungskunst für alle Waffen. Ein Lehrbuch zum Vortrag, zum Selbstunterricht und zum Nachschlagen. Nach dem franz. „Notions de Fortification à l'usage des Officiers d'Infanterie" ganz neu umgearbeitet und verständigt durch L. Blesson. 3 Bändchen. 12. mit Kupfern.
(Wird im Juli fertig.)

Moore, Th. The Loves of the Angels, a Poem. 4me edition. gr. 8. cart. 1 thlr. 6 gr.

Ottemann, Fr. Sammlung von Aufgaben aus der ebenen Trigonometrie, zum Schul und Privatgebrauche. 8.
(Wird im Juli fertig.)

Scott, Walter, St. Ronan's Well. 3 vol. 8. roh 3 thlr. cart. 3 thlr. 8 gr.

Winkelmann's Briefe. Herausg. von F. Förster. Als Fortsetzung der Dresdner Ausgabe von Winkelmann's Werken. Auch unter dem Titel: Winkelmann's Werke 9ter 10ter Band. 2 Bde gr. 8. 5 thlr
(der zweite wird im Juli nachgeliefert.)

Zeitung, Berliner allgemeine musikalische, Herausgegeben von Marx. Erster Jahrgang 1824. 4to. 5 thlr. 8. gr.

Musikalien für die Orgel.

In der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34, ist zu haben:

Haumann, G. A. Vier Vor- und zwei Nachspiele für die Orgel. 8 Gr.
Mellies, J. B Zwölf Choral-Vorspiele für angehende Orgelspieler. 8 Gr.
Umbreit, K. G., 12 Choral-Melodien mit mehreren Bässen bearbeitet. 1 Thlr. 8 Gr.
— Fortsetzung von 12 Choral-Melodien mit mehren Bässen. 1 Thlr.
— 50 Choral-Melodien, vierstimmig bearbeitet für die Orgel. 1 Thlr. 4 Gr.
— 12 Orgelstücke verschiedener Art, 4te Sammlung. 16 Gr.
— 12 desgl. desgl. 5te Sammlung. 16 Gr.
— 12 desgl. desgl. 6te Sammlung. 12 Gr.
— 15 Leichte Choral-Vorspiele für die Orgel, 1stes Heft. 12 Gr.
— 16 desgl. desgl. 2tes Heft. 9 Gr.
— 17 desgl. desgl. 3tes Heft. 9 Gr.
— 4 Chorale mit Veränderungen für das Pfte. und die Orgel. 9 Gr.

Kunst-Anzeige.

Mehrere vorzügliche Geigen-Instrumente von den geschicktesten italiänischen Meistern, sowohl Violinen, Bratschen, als Violoncell's, stehen bei mir billig zum Verkauf, und können, ihres kräftigen und sonoren Tones, wie auch ihrer bequemen, richtigen Spielart wegen, besonders empfohlen werden.

Carl Zander, Königl. Kammermusiker, Berlin, Kronenstraße Nr. 27.

Kunst-Anzeige.

Seit mehrern Jahren beschäftigte sich die unterzeichnete Buch- und Kunsthandlung mit der Herausgabe einer Sammlung von Kunstblättern, nach den Zeichnungen des verdienstvollen Landschaftsmalers Wetzel, welche sämmtlich in Tuschmanier geatzt und nachher, unter Leitung und nach den Vorbildern des Meisters, von geschickten Coloristen sorgfältig ausgemalt werden. Diese Blätter, die nach dem Zeugnifs ächter Kunstrichter, nicht mit gewöhnlichen Nürnberger-, oft wohl auch Pariser- und Londner-Arbeiten zu verwechseln sind, und zu dem Besten in diesem Fache gezählt worden, erschienen bereits unter dem Titel: Voyage pittoresque aux Lacs Suisses, in folgenden einzelnen Heften:

Voyage pittoresque au Lac des IV Cantons, 10 Blätter à 10 französische Franken das Blatt. 100 Fr.
1. Vue de Lucerne. 2. De Meggenhorn. 3. De Winkel. 4. D'Alpnach. 5. De Stanstad.

6. De Beckenried. 7. De Gersau. 8. De Brounnen vers le canton d'Uri. 9. De Brunnen vers le canton d'Unterwald. 10. De Fluelen.

Voyage pittoresque aux Lacs de Zurich, Zoug, Égeri et Wallenstadt, 10 Blätter à 10 Fr. 100 Fr.

1. Vue prise de Zurich. 2. Prise du Zurichhorn. 3. De Richterschweil. 4. De Rapperschweil. 5. De Zoug. 6. D'Arth. 7. De Lowertz. 8. D'Égeri. 9. De Wesen. 10. De Wallenstadt.

Voyage pittoresque au Lac de Genève, 10 Blätter à fr. 10 fr. 100

1. Vue de Genève. 2. De Nyon. 3. De Morges. 4. De Lausanne 5. De Glérolle et de St.-Saphorin. 6 De Vevey. 7. De Montreux. 8. Du château de Chillon vers Vevey. 9. De St. Gingoulph sur la grande route du Simplon. 10. De Thonon vers Genève.

Voyage pittoresque au Lac de Come, 15 Bl. à fr. 10. fr. 150

1. Vue de Ripa. 2. De Domaso. 3. De Gravedona. 4. De Musso. 5 De Menaggio. 6. De la hauteur de Menaggio. 7. De la villa Somariva. 8. De la villa Melzi. 9. De la villa Serbelloni. 10. De l'Isola San Giovani. 11. De la villa Pliniana. 12. Du Faubourg de Vico. 13. Du Palazzo al Ulmo. 14. De Come. 15. De Lecco.

Voyage pittoresque aux Lacs Majeur et de Lugano, 15 Blätter à fr. 10 fr. 150

1. Vue de Locarno. 2. De Luvino. 3. De Laveno. 4. D'Intra. 5. De l'Isola San Giovani ou Isolino. 6. De Baveno. 7. Des îles Borromées. 8. De l'Isola Bella. 9. De Stresa. 10. De la statue de St. Charles Borromé près d'Arona. 11. De Lugano vis-à-vis du San Salvador. 12. De Lugano au pied du San Salvador. 13. De San Martino vers la baie de Porlezzo. 14. De Bissone vis-à-vis Melide. 15. De Maroggio.

Diese fünf Lieferungen sind sämmtlich mit einem französischen Texte, gr. Folio, versehen, der über die Standpunkte und die Lokalitäten der aufgenommenen Gegenden die nöthigen Daten mittheilt und mit Sorgfalt gedruckt ist.

Als Supplementar-Blätter zu diesen fünf Lieferungen können folgende Ansichten, von Hrn. Wetzel gezeichnet und auf gleiche Weise bearbeitet, bezogen werden:

Voyage pittoresque à la Chute du Rhin, 2 Blätter.
Vue de la Chapelle de Guillaume Tell.
— **de la Terrasse de St.-Martin à Vevey.**
— **de Bex au Canton de Vaud.**
— **du Chateau de Vuflens.**
— **du Wildkirchlein au Canton d'Appenzell.**
— **du Lac du Klönthal au Canton de Glaris.**
— **du Lac de Sarnen dans l'Obwalden.**
— **du Village de Tracht au Lac de Brientz.**

An einer sechsten Lieferung, funfzehn Ansichten des herrlichen Garda-Sees, von gleichem Meister, sind wir schon ziemlich vorgerückt, und im Laufe des Sommers wird solche unfehlbar erscheinen. Die Blätter sind vollkommen zehn französische Zoll breit und sieben Zoll hoch; sie eignen sich besonders zu Zimmerverzierungen, und dürften so vielen Reisenden, welche die Schweiz und die Lombardie besuchten, besser als die sentimentalste Reisebeschreibung, das Gesehene in die Seele zurückrufen.

Um die Anschaffung derselben Jedermann zu erleichtern, haben wir uns entschlossen, sie einzeln abzulassen; und um 12 französische Franken oder 5 Gulden 34 Kr. rheinisch sind solche durch alle Kunsthandlungen zu erhalten. Wer inzwischen aus der ganzen Sammlung zehn Blätter auf einmal auswählt, empfängt auch diese im Preis der Lieferungen, oder zu 10 Franken (4 Gulden 39 Kr. rheinisch) das Blatt.

Bis jetzt haben folgende Kunsthandlungen den Verlag derselben übernommen:

Berlin - - - -	Fr. Bolzani.
— - - - -	Magazin für Kunst und Industrie.
— - - - -	C. Weifs et Compagnie.
— - - - -	W. Schenk et Comp.
Carlsruhe - -	J. Velten.
Dresden - - -	A. Rittner'sche Kunsth.
Frankfurt a. M.	Fr. Wilmanns.
— —	C. Jügel.
Leipzig - - -	Joh. Balthasar Schiegg.
Mannheim - -	Artaria et Fontaine.
Hamburg - -	Hoffmann et Campe.
— - - -	Perthes et Besser.
Strafsburg - -	Treuttel et Würz.
Wien - - - -	Sauer et Leidesdorf.

Auch ist jede andere Handlung im Stande, solche den Liebhabern anzuschaffen, die sich nicht directe an jene oder an uns selbst wenden könnten.

Noch bleiben die Ansichten des Boden-See's, des Bieler- und Murtner-, und diejenigen des Brienzer- und Thuner-See's uns zu liefern übrig; diese werden innerhalb drei Jahren unfehlbar erscheinen, indem der ungetheilte Beifall, welchen die Sammlung sich erwarb, ihre ungestörte Fortsetzung sichert, und das Ganze wird auf einen Cyclus von hundert Blättern anwachsen, der die berühmtesten Gegenden der Schweiz und der Lombardey in sich schliesst.

Bewährte Kunstkenner haben in den Kunstanzeigen zum Morgenblatt, in der Halleschen Literaturzeitung; Göthe in Kunst und Alterthum IV. Bandes drittes Heft; Hofrath Böttiger in dem Artistischen Notizenblatt der Abendzeitung (letzterer mit wahrer Begeisterung) von diesem Unternehmen auf eine erfreuliche Weise gesprochen, und dessen so ehrenvoll gedacht, dafs wir jeder weiterer Anpreisung uns billig enthalten können; doch erlauben wir uns einzig dieser Anzeige die Versicherung beizufügen, dafs auf das Ganze fortdauernder Fleifs und Sorgfalt verwendet wird. Möge das kunstliebende Deutschland unsere Anstrengungen (wir glauben es zuversichtlich) nicht unbelohnt lassen.

Zürich, im April 1824.

Orell, Füfsli et Compagnie; Kunst- und Buchhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7. Juny — Nro. 23. — 1824.

Das Genie,
ein musikalisches Reiseabentheuer.
(Schlufs.)

Wir beantworteten seine Frage und er fuhr fort, indem er sich rücklings verneigte:

Bitte um Vergebung, meine Herren. Sie verzeihen, wenn ich verstofsen habe. Wir leben in einer kleinen Stadt, wo die Leute schrecklich dumm sind und Genies nicht geachtet werden, und da verlernt man denn auch den Anstand. Glauben Sie wohl, dafs, als wir neulich hier den Freischütz mit Musik aufführten, die Leute meinten, es sei besser, wenn die Musik fortbliebe? — So steht es in der Welt!

Sie sind als Schauspieler bei einer reisenden Truppe engagirt?

Ich bitte um Vergebung. Nur aus Liebe zur Kunst habe ich agirt, — ich liebe die Kunst, — der Direktor ist mein Freund, — man rifs mich mit Gewalt fort, — ich wollte nicht — aber wer kann dem Kunstdrange widerstehn? — Bei der Bravourarie: „hier im ird'schen Jammerthal" wurde ich dreimal durch den rauschenden Beifall gestört.

Sie spielen?

Den Kaspar. Als ich auf dem Baume hing, begann man im Parterre zu singen:

„Wo trug ein solcher grüner Baum
Je solche goldne Früchte."

Sie sind also vielleicht als Sänger engagirt gewesen?

Vergebung! Die Demoiselle, welche die Agathe bei der —schen Truppe spielt, bat mich aus alter Freundschaft, und da bin ich denn nach Stralsund, und von Stralsund nach Greifswalde, u. von Greifswalde nach Puttbus mit gezogen. Im Bade — ich mufs es gestehen — hab ich furore gemacht.

Also die Liebe machte Sie zum Sänger?

Ja die Liebe zur Kunst. Ich habe die Demoiselle gemalt, — ich glaube, ich habe sie bei mir, — hier in der Tasche, — nein da, — es brachte mir viele Bestellungen ein, — Sie können versichert sein, — ich kann sie nicht zeigen, — aber die Badegesellschaft drängte sich nur von mir gemalt zu werden. Der Fürst, die Noblesse lud mich ein, — ich mufste selbst am königlichen Geburtstage die Böller abfeuern. „Mein lieber Ewald" — sagte zu mir der Fürst — „fahren Sie so fort. Sie sollten auf Reisen gehen." Ach was ist die Kunst göttlich, meine Herrn!

Er ist also ein Portrait-Maler, flüsterte mein Gefährte mir zu. Ich fragte weiter:

Wo traten Sie zuerst öffentlich auf?

Wo? Meine Herrn, Sie werden lachen. Ich kam als Liebhaber nach B***. Ich fragte, giebt es hier Künstler im Orte? Man wies mich an den Organisten. Ich besuchte ihn. Einige Züge reichten hin, den Mann, der mich nie gesehen hatte, zu entzücken. „Mann!" rief er und fiel mir um den Hals, „Mann! treten Sie hier öffentlich auf!" Ich that es. Zitternd, meine Herrn, Sie können es glauben, betrat ich den Saal, — ich war nie öffentlich aufgetreten. Aber ich that das Meinige. Ich leistete Erstaunliches, meine Herrn. Aber nachdem ich alle befriedigt hatte, ergriff mich eine namenlose Sehnsucht, ein banges Entsetzen, Ich stürzte hinaus, — hinaus ins weite Feld und kühlte die glühende Stirn an den Strahlen der untergehenden Sonne. Als ich mich umsahe, — war mir die ganze Stadt nachgelaufen. Heil dem grofsen Manne, heil dem Virtuosen! hiefs es; man kränzte mich.

Aber, mein Himmel, sagte ich, was hatten Sie denn gemacht? Hatten Sie das ganze Publikum portraitirt?

Nicht doch, ich hatte ein Konzert gegeben.

Wir glaubten, Sie wären ein Mahler.

Meine Herrn, was ist die Malerei, was ist die Poesie, was ist die Steinschneiderei, die Komödik ohne Kunst? Das ist ja der rosenduftige Hebel, der uns aus der pommerschen Intriguenwelt in die idealen Räume, in welchen nur wir leben, hinüber hilft! So vergeht und verblüht das Menschengeschlecht, ohne erst hinauf und hinausgestrebt zu haben aus der drückenden Alltagswelt. O was wäre die Welt, wenn nicht die Erfindung der göttlichen Tonkunst dem göttlichen Genie der Künstler Gelegenheit gab, seinen himmlischen Stral auf die gemeine Welt niederzuströmen und sie göttlich —

Sind Sie auch der Meinung? schrie mein Begleiter auf.

Und warum nicht? Ich habe ja meine Abhandlung in die Allgemeine musikalische Zeitung geliefert. O was habe ich ausgeströmt aus meinem brennenden Herzen!

Wann lieferten Sie den Beitrag?

O was sind Jahre! — Vor drei, vier.

Ich habe ihn nicht gelesen.

Ich auch nicht, sagte der Kutscher. Ich lese überhaupt nichts. Das stört die Kunst, die wahre produktive Kraft, die ewige Liebe. O wenn man so schwelgt in Empfindungen, und dem Steine, der unter unsern Füfsen kullert, Sprache und Stimme geben möchte! O und wenn man dann so recht aus Herzensgrunde begeistert ist und die Töne und Empfindungen drängen sich —

So komponiren Sie wohl auch?

Ich komponire, wenn der Wind über mir saust; beim Feuerlärm, wenn ich die Pferde peitsche; — aber — Sie verzeihn meine Herrn, wenn ich Sprachfehler mache; aber wie kann richtig sprechen und schreiben, wer sich der Kunst ganz hingegeben hat! — Wenn ich über das Klavier hinbrause und im Strom der Töne die Begeisterung mich göttlich begeistern will und dann meine Mutter ruft: Spiel lieber einen Walzer, Fritz; o Sie glauben nicht, wie das mein fühlendes Herz kränkt! Ich ergreife dann die Violine, gehe in den Garten und fahre crescendo fort meinen Eingebungen immer höher zu folgen. Himmel aber, meine Herren, wie anders läfst sich doch die Schwermuth auf dem Waldhorn ausblasen! Doch spiele ich auf dem Kirchhof, gleich laufen die Strafsenjungen herbei, denken es ist ein Walzer und fangen an zu tanzen; und reifse ich in göttlicher Begeisterung die Saiten der Harfe, dann kommt ein ehrlicher Spiefsbürger an mich heran und sagt: Spiel Er einen ehrlichen Walzer und komm' Er den Sonntag auf den Tanzboden, so thut Er was Besseres und Vernünftiges und kann was verdienen, statt den Tag todt zu schlagen! Sehn Sie meine Herrn, so verfolgt mich die Gemeinheit. Die erhabene weltstürmende Kunst soll da sein, um einen Walzer zu machen.

Sie finden wenigstens darin Trost, dafs Sie mit eben so viel Instrumenten vertraut sind, als Sie wenig theilnehmende Seelen fanden.

Mit Instrumenten? — Mit vielen, mein Herr! Ich spiele alle. O göttlicher Mozart, dir wollte ich nachstreben, ein zweiter Mozart werden! Das fühlte ich in mir. O warum mufste mich die Göttin meiner Geburt nach Y— verschlagen?

Sollten sich aber unter den umwohnenden Gutsbesitzern keine Verehrer der Musik finden?

Verehrer, meine Herrn? Ja sie verehren mich. Ich kann zuweilen Tage lang in ihren Villen mein Wesen treiben. Stunden lang lassen sie mich allein bei der Harfe, beim Fortepiano, beim Violenschello, bei der Flöte, der Aeolsharfe etc. So viel Vertrauen habe ich gewonnen. Stunden lang darf ich schwelgen; Montags, Mittwochs und Sonnabends; ich werde den halben Weg gefahren, und erhalte Mittag und Vesperbrodt.

So kennen Sie vermuthlich auch den Prediger — in Z—? Sind vielleicht einer seiner Freunde?

Kennen? Den Mann? — Freunde? Darf man innig verbundenen Seelen, welche Töne mit Tönen verschmelzen, mit dem profanisirten Namen nennen? Ja, meine Herrn, als Sie fragten, da sah ich Ihnen das musikalische Genie an, und es war mein höchster Triumph Sie nach Z— zu fahren.

Nach einer kleinen Pause fragten wir den seltenen Mann, wie er zu diesem Enthusiasmus für die Kunst und zu so grofser Kunstfertigkeit gekommen sei?

Meine Herrn, antwortete er, ich bin kein Astronom und weifs auch nicht, was unser Herr Pastor dazu sagen möchte, aber stehts nicht in den Sternen

geschrieben, wer ein Künstler werden mufs? Was kümmert sich der Mensch drum, wenn der Geist ihn treibt? Als Knabe schickte mich mein Vater zu einem Musikus, den der Zufall nach Y— geführt hatte; schon damals regte sichs in mir. Ich zersprengte in der Begeisterung des Stimmens manche Quinte, schlug dreimal auf dem Klavier Tasten ein, und von Stund an sagte der Musikus, ich würde ein Genie werden, und brauche deshalb nichts zu lernen, wenn ich mich nur ganz meinen Kunsttrieben hingäbe: — das habe ich gethan. Ich kam späterhin nach Stettin, und spielte bei den Herrn Offizieren der Schützen, dafs ihnen die Lust ins Gesicht trat. Nur die Hand brauchte ich auf zu halten und es flogen die halben Gulden, die Thaler. Noch einmal hiefs es, hier bleiben! O was ist die Kunst für ein Genufs! Ich kann jedes Instrument spielen, kann jede Stimme singen, herrsche vom tiefen Bafs bis zum dreigestrichenen C! — Göttlich, göttlich! riefen sie mich an. So bin ich ein Genie. Aber leider, meine Herrn, in meiner Vaterstadt, wo die Leute nur Walzer verstehen, oder höchstens den Jungfernkranz, — wo soll da die Erkenntnifs herkommen? Da hängt nun meine junge Harfe am alten Weidenbaum, um mit ihm zu verfaulen. Kein Prophet wird in seinem Vaterlande geachtet und komme ich hinaus, und will mich in den Nachbarstädten hören lassen, so zischt mich die Kabale aus; sie meinen, ich hätte kein Studium. Als ob ein Genie zu studieren brauchte! Aber Sie sollen mich hören, meine Herren, hören —

In dem Augenblicke hielt der Wagen an. Wir waren in Z— und zwar vor dem Predigerhause. Fuhrmann und Gefahrne sprangen ab und der erstere rifs an der Hausklingel. Eine Magd öffnete; wir drangen zugleich ins Haus.

Der Herr Prediger ist oben, und schon ausgekleidet — hiefs es, und die Magd ging um uns zu melden. Indessen führte uns unser Wagenlenker in einen grofsen Saal, wo eine reichhaltige Sammlung musikalischer Instrumente aufgestellt war.

Meine Herrn, hören Sie — einige Momente entrückter Seeligkeit!

Der junge Mann stürzte auf das Pianoforte zu, und wüthete furchtbar die Tastatur auf und ab; in zwei Minuten lief er dann zur Geige, zur Harfe, und rifs die Saiten, dafs uns die Ohren taub wurden, und wir verdutzt in den Winkel flüchteten.

Endlich als man auf der Treppe Schritte hörte, stellte er die Harfe stürmisch an die Wand, rief aus: das waren selige Momente! drückte uns die Hand und stürzte hinaus. Als der Wagen fortrollte, trat der würdige Prediger mit seiner Frau und seinen Töchtern ins Zimmer. Statt uns freundlich entgegen zu kommen, hielten sie sich insgesammt die Ohren mit beiden Armen zu, statt mit gastlichen Blicken, sahen sie uns mit staunender Erstarrung an. Der Prediger ergriff zuerst das Wort:

Aber meine Herrn, die ich freundlichst willkommen heifse, sind Sie denn des Teufels, und soll das Rasen auf den Instrumenten Feuerlärm oder Wassersnoth bedeuten?

Nicht wir, Verehrter, — sagte mein Gefährte, — sondern Ihr intimer Freund, das grofse musikalische Genie aus Y—, welches uns herbegleitete und eben schleunig fortfuhr. —

Musikalisches Genie, intimer Freund? fragte der Prediger mit bedenklichen Blicken.

Der Künstler, welcher mit den Offizieren in Stettin musicirte?

Ja die Stadtmusikanten in Y— waren sonst Spielleute beim Schützenkorps dort.

Der vielseitige, vom Sturm gedrängte Künstler, der Montags, Mittwochs und Sonnabends von den Edelleuten in der Runde umher verehrt und zu ihren musikalischen Societäten gezogen wird?

Ach der? — sagte der Prediger, der tolle Stimmer Ewald aus dem goldnen Esel? Ja, an den Tagen geht er umher und stimmt die Instrumente bei den Gutsbesitzern; aber weil ich meine nicht will verderben lassen, habe ich ihn nie im Hause gelitten. So ist es ihm also endlich auf diese Weise gelungen mein Haus zu stürmen, und meine Instrumente zu verderben.

II.

Recensionen.

Elementarübungen im Gesange. Zum Gebrauch beim ersten Gesangunterricht in Bürgerschulen und Choranstalten, von Friedrich Schneider, Herzoglich Dessauischem Kapellmeister. Mit Stereotypen gedruckt. Leipzig bei K. Tauchnitz.

Dieses Werk erscheint heftweise, von welchen bereits vier vorliegen (das vierte besteht aus zwei Abtheilungen) und berechtigt zu der Hoffnung einer guten und vollständigen Sammlung von Uebungsstücken für den Gesang. Es ist, wie der Herr Verfasser in dem Vorwort bemerkt, besonders für Schulanstalten und andre Vereine bestimmt, in welchen eine Mehrzahl von Schülern zugleich Unterricht im Gesange erhalten muſs. Das erste Heft enthält Elementarübungen, jeden Ton bestmöglichst auszubilden, mit dem ihm zunächstliegenden in gleiche Verbindung zu bringen, eine stets reine Intonation zu sichern, und von kleinern Tonverbindungen zu gröſsern überzugehen. Das zweite Heft besteht aus zweistimmigen, das dritte aus dreistimmigen, und das vierte aus vierstimmigen Uebungen. Nach dem Vorworte folgen einige Bemerkungen über den Gebrauch der Uebungen selbst. Schlieſslich verspricht Herr Schneider, wenn das Unternehmen den Beifall des Publikums finden sollte, in Supplementheften noch ein-, zwei-, drei- und vierstimmige Gesänge, so wie Solfeggien für alle Stimmgattungen des Sologesanges u. s. w. nachfolgen zu lassen.

Wer sollte dies nicht wünschen, um ein Werk zu besitzen, was sich über alle Theile der Vokalmusik erstreckt, und auch durch Abhandlung des höhern Gesanges und schöne Gesangmuster für die zwar höchst unentbehrlichen aber ermüdenden Anfangsgründe entschädigt!

Eine richtige Beurtheilung dessen, was in den Bereich einer vollständigen und faſslichen Gesanglehre gehört, kann man wohl dem talentvollen Herrn Verfasser zutrauen; es ist daher sehr zu wünschen, daſs ihn eine günstige Aufnahme dieser Hefte in den Stand setzen möge, die Lücken anderer Gesanglehren ausfüllen und den Mängeln derselben abhelfen zu können. Wie viel, besonders beim Sologesange, auf die Seele des Ausdrucks ankommt, und wie alles in der Musik auf die Anfoderung der Schönheit an ein Tonstück, so wie auf die Rührung unsers Gefühls hinausläuft, und daſs endlich diese Erfodernisse durch eine verständige, geregelte Ausbildung des Tons und der Stimme bewirkt werden, kann dem Herrn Verfasser, bei seiner Umsicht im Gebiete der Tonkunst und dem in seinen Werken bereits an den Tag gelegten zarten Gefühle für den Ausdruck, keinesweges unbekannt sein.

Wenn mithin auch eigentlich jede Erinnerung an irgend einen Gegenstand unnöthig ist, so hofft man doch nicht unbescheiden zu sein, wenn man Herrn Schneider bittet, alle technischen Theile der Instrumentalmusik, soweit sie durch die menschliche Stimme nachgeahmt werden können und zu erreichen sind, als: die Uebungen im Trillern, in Vorschlägen, Doppelschlägen u. s. w. in eigenthümlichen, in der Musik gleichsam das Bürgerrecht erlangt habenden rhythmischen Figuren, in allen für die verschiedenen Stimmen eingeführten Schlüsseln und in den verschiedenen Taktmaaſsen, (welche letztere in den ersten Heften, worinnen, auſser dem Baſsschlüſsel, alles im Violinschlüssel geschrieben ist, vermiſst werden,) wie er auch in dem Vorworte versprochen, gefälligst zu berücksichtigen.

Die Uebungsstücke dieser bereits erschienenen Hefte sind äuſserst zweckmäſsig, und befestigen dadurch, daſs auf die Akkordfolge, (welche sonst in andern Stücken, die einigen Anspruch auf Wohlklang machen wollen, ebenfalls an einem grundmelodischen Faden hängen muſs,) weniger Rücksicht genommen ist, als auf den beabsichtigten Nutzen. Der ganze Inhalt dieser Hefte ist fehlerfrei geschrieben, wenn man nicht den Ausdruck im Vorworte Zeile 20. „daſs eine Anzahl Stimmen (statt Schüler) zugleich unterrichtet werde“ in Erwähnung bringen will; der Druck ist korrekt und besonders verdient das schöne feste und doch nicht zu starke Papier ei-

niges Lob. Recensent sieht der baldigen Erscheinung der noch versprochenen Hefte mit Vergnügen und Erwartung entgegen.

S.

III.

Korrespondenz.

Kassel, den 16. März 1824.

(Fortsetzung.)

Drittes Konzert.

Donnerstag, den 18. December 1823.

(Herr Kapellmeister Spohr dirigirte.)

Erster Theil.

1) Ouvertüre aus der Kantate: Das befreite Deutschland, von Spohr. Ein Kunstwerk in grandioser Manier, reich an kanonischen und fugirten Sätzen. Es erzeugte lauten Beifall.

2) Violin-Konzert von Maurer, vorgetragen von Herrn Wiele. Der vortragende Virtuose, ein Schüler Baillots zu Paris, und nach Herrn Spohr der beste Solospieler unseres Orchesters, erhielt sowohl wegen seines schönen Tones, als seiner grofsen Fertigkeit und seines geschmackvollen Vortrags, ausgezeichneten und wohlverdienten Beifall.

3) Arie mit Chor von Lindpaintner, gesungen von Dem. Roland. Die Kompositionen des Hrn. Lindpaintner setzen sich allmälig in die Gunst unseres Publikums. Dem. Roland ist zwar eigentlich keine Konzertsängerin, sondern gefällt vorzüglich auf der Bühne, in den zu ihrer Persönlichkeit passenden Rollen. Indessen hört man sie doch auch im Konzert sehr gern. Die heutige Arie gelang ihr vollkommen und wurde mit Applaus aufgenommen.

Zweiter Theil.

4) Symphonie von Beethoven in A-dur. Ref. beziehet sich auf die bey vorigem Konzerte geäusserte Meinung, welche ein grofser Theil des Auditoriums mit ihm zu theilen schien.

5) Konzertino für die Flöte, von Maurer, vorgetragen von Hrn. Bloscheck, (erstem Flötisten des Orchesters.) Herr B. ist ein geschickter und angenehmer Flötenspieler, seine Fertigkeit und Vortrag sind beide lobenswerth.

6) Schlufs-Chor aus dem befreiten Deutschland. Ganz des gefeierten Tonsetzers würdig. Uebrigens sind wir Herrn K. M. Spohr viel Dank schuldig, dafs er kein Konzert hingehen läfst, ohne uns mit einem seiner Werke bekannt zu machen.

Viertes Konzert.

Donnerstag, den 8. Januar 1824.

(Herr Musik-Direktor Baldewein dirigirte.)

Erster Theil.

1) Ouvertüre aus Egmont, von Beethoven.

2) Arie aus Davide penitente von Mozart, gesungen von Hrn. Albert. Eine Komposition, wie man sie von Mozart erwarten kann. Herr Albert hat sie so brav vorgetragen, dafs er den ihm ertheilten Beifall mit vollem Rechte verdiente.

3) Konzertino für Klarinette, von Ferling, vorgetragen von Herrn Bender.

Von der Komposition ist nicht viel zu sagen. Der Vortrag des Herrn Bender aber war sehr lobenswerth. Neben Herrn de Groot noch so viel Beifall zu verdienen, macht Herrn Bender grofse Ehre.

Zweiter Theil.

4) Fantasie für das ganze Orchester, von Mozart. Ist rühmlichst bekannt, und wurde von dem Orchester auch rühmlichst ausgeführt.

5) Polonaise von Schubert, gesungen von Dem. Roland. Die Komposition wurde durch den schönen Vortrag sehr gehoben und die Sängerin erhielt gerechten Beifall.

6) Potpourri für Violine über irrländische Lieder, komponirt und gespielt vom Herrn Kapellmeister Spohr.

Da Ref. die irrländischen Lieder nicht kennt, so kann er nicht sagen, in wie fern die Bearbeitung derselben gelungen ist. Das Spiel des Herrn Kapellmeisters war, wie immer, vortrefflich und erhielt den gröfsten wohlverdienten Beifall.

Uebrigens war es ehemals Gebrauch, dafs der Kapellmeister den Flügel (das Fortepiano) als Hauptinstrument eines Komponisten gebrauchen mufste, die Violine aber dem Konzertmeister, als Anführer des Orchesters, gehörte. Heutiges Tages aber scheint dieser Grund-

satz aus der Mode gekommen zu sein. Ob mit Recht? überläſst Ref. besserer Beurtheilung.

Fünftes Konzert,

Freitag, den 30. Januar.

(Herr Kapellmeister Spohr dirigirte.)

Erster Theil.

1) Sinfonie von Spohr, in D-dur, vortrefflich von dem Orchester vorgetragen.

2) Arie aus der Zauberflöte von Mozart: „Dies Bildniſs u. s. w." gesungen von Herrn von Schmiedkow.

Der Vortrag dieses Herrn (dem Vernehmen nach bisher nur Dilettanten) erhielt wenig Beifall. Demohnerachtet wird er, wie man sagt, engagirt werden.

3) Oboe-Konzert, komponirt und gespielt von Herrn Ferling.

Wenn Herr Ferling sich befleiſsiget, den wahren Ton der Oboe aufzufassen, so wird er ein schätzbarer Virtuose sein, denn seine Fertigkeit ist ausnehmend und sein Vortrag gebildet.

4) Arie von Rossini, gesungen von Herrn Hauser. Rossini's Manier ist bekannt, und, man sage dagegen, was man wolle, sehr angenehm. Mag er auch nicht so pedantisch gelehrt setzen, als manche andere Komponisten, die ihn vielleicht beneiden, und sich auf seinen Trümmern zu erheben wünschen, so hat er doch in vielen seiner Kompositionen hinlänglich bewiesen, daſs er ein Meister der Kunst ist, und von niemand übertroffen werden würde, wenn er nur wollte, und sich entschlieſsen könnte, weniger schnell und mit mehr Fleiſs zu arbeiten. Herr Hauser erhielt, so wie immer, allgemeinen Beifall. Der schöne Bariton dieses Sängers und sein in einer guten Schule gebildeter Vortrag sind auch dessen vollkommen würdig.

Zweiter Theil.

5) Ouvertüre von Cherubini. (Aus Anakreon.) Von diesem genialen Tonsetzer, der in seinen Kompositionen den wahren Mittelweg zwischen Oberflächlichkeit und schwülstiger Afterkunst geht, der Geist, Ohr und Herz zugleich anspricht, ist alles willkommen.

6) Violin-Konzert von Kreutzer, gespielt von Herrn Barnbeck dem Jüngern, (Sohn unseres braven Konzertmeisters.) Der junge Künstler, ein Schüler des Herrn Wiele ärntete schon groſsen Beifall und verspricht uns einen vorzüglichen Virtuosen. Sein Ton ist stark und rein, seine Fertigkeit bedeutend, und sein Vortrag zeugt von dem guten Geschmack seines Lehrers.

7) Arie von Mozart, („Thränen vom Freunde getrocknet,") gesungen von Herrn von Schmiedkow. Diese zweite Arie schien etwas mehr zu gefallen, als die erste, denn es regten sich einige Hände.

8) Adagio und Rondo für Fagott, von Bärmann, vorgetragen von Herrn Wagner. Komposition und Vortrag fanden gleichen Beifall. Herr Wagner, obgleich nur zweiter Fagottist im Orchester, ist ein sehr geschickter Tonküntsler.

Das Sechste und letzte Konzert hatte Freitag den 12. März, unter der Leitung des Herrn Musik-Direktors Baldewein statt.

Erster Theil.

1) Ouvertüre aus Medea von Cherubini. Referent bezieht sich auf das Urtheil bei vorigem Konzerte. Das Orchester schien übrigens diese schöne Ouvertüre mit wahrer Begeisterung vorzutragen.

2) Scene und Arie mit Chor, von Benelli, gesungen von Herrn Gerstäcker. Die Komposition ist nicht von groſser Bedeutung, Herr Gerstäcker aber, als ein sehr beliebter Sänger, setzte wie gewöhnlich, alle Hände in Bewegung.

3) Konzertino für Baſs-Posaune, von Deichert, geblasen von Herrn Schmidt. So geschickter Virtuose Herr Schmidt auf seinem Instrumente auch ist, so wenig ist doch das Instrument selbst zum Solospielen geeignet. Es ist unmöglich, auf demselben den zarten Ausdruck hervor zu bringen, den z. B. heute das bekannte: „Nel cor più non mi sento" erfoderte. Die Natur dieses Instruments beschränkt es, so wie den Kontrabaſs, auf das Orchester.

Zweiter Theil.

4) Nonett für Violine, Viola, Violoncell

Kontrabaſs, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, von Spohr, vorgetragen von ihm und Herrn Spohr dem Jüngern, Hasemann, Göbel, Blascheck, Ferling, Bender, Scharfenberg und Humann. Die Komposition dieses Nonetts, erhielt, so wie fast alle Instrumental-Kompositionen des gefeierten Tonsetzers, lauten und verdienten Beifall. Besonders zeichnet sich das Adagio durch schönen Gesang und das Scherzo durch witzige Tändelei sehr vortheilhaft aus. Das Ganze wurde überhaupt, besonders aber von dem Komponisten und Herrn Hasemann, erstem Violoncellisten unsers Orchesters, vortrefflich vorgetragen.

5) Arie von Winter, (aus Timoteo) gesungen von Herrn Berthold, erhielt allgemeinen Applaus. Der Komponist sowohl als der Sänger erhalten sich fortdauernd in der Gunst unseres Publikums. Herr Berthold ist ein wahrer Baſssänger, der die Natur seiner schönen Stimme in ihren Schranken gehörig zu benutzen weiſs, und sie nicht zum Fistuliren miſsbraucht.

6) Potpourri über Themata aus Jessonda, für Violine und Violoncell von Spohr, vorgetragen von ihm und Herrn Hasemann.

Dieses Potpourri (eine neumodische sehr sonderbare Benennung) gefiel noch mehr, als das Nonett. Herr Kapellmeister Spohr und Herr Hasemann glänzten darin vorzüglich, und beschlossen damit die diesjährigen Konzerte auf eine ehrenvolle Weise.

Auszug aus einem Schreiben aus .... vom 5. Mai 1824.

Sie sind neugierig, mein sehr werther Freund, von mir zu erfahren, auf welche Art ich mich während meines Aufenthalts in Amsterdam in den letzten Wintermonaten für die Entbehrungen der musikalischen Genüſse, die Ihr königl. Berlin so reichlich darbietet, entschädigte, und Sie werden staunen, wenn ich Ihnen sage, daſs ich Amsterdam, wo nach Ihrer Meinung sonst nur der Klang der goldenen Ryders und Dukaten für die lieblichste Harmonie gehalten wurde, in musikalischer Hinsicht mit der gröſsten Zufriedenheit verlassen habe.

Die deutsche Oper geht, nachdem sich verschiedene einsichtsvolle und reiche Männer schon im Beginn des vorigen Jahrs zur Unterstützung derselben vereinigten, unter der besondern Leitung eines Haberkorn und eines Julius Müller, zweier rühmlichst bekannten und talentvollen Künstler, der höchsten Vollendung entgegen; denn nachdem jene Beschützer der Kunst bereits für eine Auswahl sehr ausgezeichneter Sänger und Sängerinnen gesorgt haben, sollen nun auch zur Einrichtung einer zweckmäſsigen Gas-Beleuchtung, und zur Erneuerung der Dekorationen, welche letzteren freilich noch viel zu wünschen übrig lassen, ansehnliche Summen verwendet werden. Die Konzerte von Felix meritis und Eruditio musica, die ohnehin der ehrenvollsten Erwähnung verdienen, erhielten in diesem Winter durch die Besuche eines Romberg und anderer berühmten Virtuosen Deutschlands, Frankreichs und anderer Länder noch einen besondern Glanz.

Ich behalte mir vor, Sie hierüber in meinem nächsten Schreiben ausführlicher zu unterhalten, und theile Ihnen schlieſslich nur noch etwas von einer Erfindung mit, die Sie gewiſs angenehm überraschen, und die in der musikalischen Welt, für welche sie von der gröſsten Wichtigkeit ist, nicht geringes Aufsehen erregen wird.

Herr L. Embach, Chef einer sehr ausgebreiteten Instrumenten-Fabrik in Amsterdam, hat der Trompete und dem Horn eine äusserst sinnreiche mechanische Einrichtung gegeben, so daſs man auf selbigen ohne Bögen, (zu deren Wechsel früherhin 8 bis 10 Taktpausen erfoderlich waren,) in weniger als einer Taktpause in jede Tonart überzugehen, auch auf der Trompete vermöge einer andern Einrichtung die ganze chromatische Tonleiter rein zu blasen im Stande ist.

Diese Verbesserung hat dem genialen Erfinder, der sich von Sr. Majestät dem König der Niederlande für selbige bereits ein Patent erbeten hat, den gröſsten Beifall aller Kunstkenner erworben

---

Berlin, den 4. Juni 1824.

Heute wurde zum ersten Mal Elisabeth, Königin von England, ernste Oper in zwei Akten, von G. Rossini, gegeben. Es hatte sich ein ziemlich zahlreiches Publikum eingefunden. Ob es ein Rossinisches war, mag dahingestellt bleiben. Fast möchten wir es glauben, da diejenigen Musikstücke, in denen Rossini seine bekannten glänzenden Schlufskadenzen angebracht hat, recht con amore beklascht wurden. Vielleicht beklatschte man aber nur die Virtuosität der Sängerin Madame Schulz, und der Herrn Bader und Stümer, welche sich vorzüglich entwickeln konnte. Wir sind zweifelhaft darüber, und diefs namentlich aus dem Grunde, weil das vorzüglichste Musikstück in der ganzen Oper, der Chor Nr. 9. im 2ten Akte: „voll Angst verweilen wir, an diesem Orte hier u. s. w.“ nicht beklatscht wurde, sondern still vorüberging, sich mithin vielleicht der Auffassung nicht erfreute. Dieser Chor ist von ächt dramatischer Tiefe und Kraft. Es ist Schade, dafs Rossini nicht auch bei ihm diverse Schlufskadenzen angebracht hat; vielleicht wäre der Komponist, ungeachtet seiner Abwesenseit, dann am Schlusse gerufen worden. — Diefs als Bericht über die erste Auffassung der Oper; bei ihre Wiederholung soll über die Darstellung berichtet werden.

IV.

Allerlei.

Ueber die flûte d'amour und die kleine E-Flöte.

Durch die, in der hiesigen Spenerschen und Vossischen Zeitung vom 7., 8. und 28. Mai 1824 erschienenen, sehr günstigen Beurtheilungen zweier von dem Herrn Professor Würfel und mir gegebenen öffentlichen Konzerte, und auf Ersuchen der Redaktion der hiesigen musikalischen Zeitung finde ich mich veranlafst, die Beschaffenheit der in obigen Beurtheilungen erwähnten flûte d'amour und der kleinen E-Flöte näher bekannt zu machen.

Die flûte d'amour welche schon seit vielen Jahren existirt, und blofs eine Flöte im gröfsern Maafsstabe ist, war bald um eine kleine Terz, bald um eine reine Quarte tiefer gestellt, doch immer in einem sehr unvollkommenen Zustande. Der liebliche, zarte, und doch zugleich ziemlich volle Ton in der Tonart G-dur, in welcher sie fast allein einigermafsen brauchbar war, brachte mich auf die Idee, die flûte d'amour zu vervollkommnen und vielleicht gemeinnützig zu machen. Ich entwarf mir daher eine Zeichnung nach dem mathematischen Verhältnifs, sie um eine Quart tiefer zu stimmen. Sodann beabsichtigte ich, sie mit den nöthigen Klappen zu versehen, diese jedoch so zweckmäfsig und bequem anzubringen, dafs der Fingersatz der gewöhnlichen Klappen-Flöte beibehalten werden könne, und es gelang mir endlich mit Hülfe des braven und würdigen Instrumentenmacher Franz Bauer, wohnhaft in der Eisengasse No. 547. in Prag, die flûte d'amour so vollkommen herzustellen, dafs man sie vorzüglich als Konzertspieler für das Adagio und Andante mit herrlichen Effekt in jeder Tonart benutzen kann, welches ich in meinen mit Herrn Professor Würfel gegebenen Konzerten in Leipzig und Berlin bewiesen habe. Ihr Verhältnifs zur Flöte ist wie 1 zu 4, d. h. $\bar{\bar{c}}$ klingt $\bar{g}$.

In Wien werden Flöten verfertigt, die nebst den 8 oder 9 Klappen, noch 5 an dem gebogenen Fufsstück haben, und bis g gehen; allein der Charakter des Tones bleibt immer der, der Flöte, und hat den Nachtheil, dafs die Flöte und Mechanik schwer, und der Gebrauch derselben unsicher ist. Der Mechanismus der flûte d'amour hingegen ist einfacher, zuverläfsiger, und ihr sehr zarter und doch ziemlich kraftvoller Ton hat einen ganz eigenthümlichen Charakter.

Dieselbe ist mit der tiefen C- und Cis-, dann der Es-, doppelten F-, Gis-, B- u. mittlern C-Klappe versehen; anstatt des 1. und 6ten Loches, welche, um die richtige Stimmung zu erhalten, eine zu weite Ausspannung der Finger nöthig gemacht hätten, habe ich Klappen mit doppeltem Hebel angebracht.

Die Pikkol-Flöte, welche ich noch in jedem Orchester unvollkommen angetroffen habe, wenn man sie in entfernteren Tonarten anzuwenden hat, und die gewöhnlich von Flötisten im Orchester gespielt wird, habe ich bei demselben Instrumentenmacher mit 6 Klappen verfertigen lassen, nämlich mit der Dis-, doppelten F-, Gis-, B- u. mittleren C-Klappe. Ich besitze deren mehrere, als: Oktav-Pikkolo, welches sich zur Flöte wie 1 zu 8 verhält, ferner wie 1 zu 7, 1 zu 6, (kleine E-Flöte) u. s. w. Ich bin seit 12 Jahren als Professor der Flöte am Konservatorium der Musik zu Prag angestellt und nur gegenwärtig ausgetreten, ich habe daher hinlängliche Gelegenheit gehabt, diefs Instrument genau kennen zu lernen, und wenn ich meine Erfahrung in dieser Hinsicht hierdurch zur öffentlichen Kenntnifs bringe, so glaube ich den doppelten Zweck zu erreichen, dafs 1) sich jeder Flötenspieler im Orchester auf einem Klappen-Pikkolo leicht wird einüben können, weil kein Unterschied zwischen diesem und der Flöte in der Mechanik statt findet, und 2) man leicht im Stande sein wird, in Tonarten von mehreren Kreutzen oder Been auf dem Klappen-Pikkolo rein zu intoniren.

Berlin, den 29. Mai 1824.

Michael Janusch, Professor.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16. Juny — Nro. 24. — 1824.

Einige Gelegenheits-Bemerkungen über das Italiänische Theater, aus Gesprächen abgehorcht, gehalten von einem Deutschen Kapellmeister, einem Maler und Dichter.

Kapellmeister.

Dafs der Teufel den Vetturin hole! Er fährt langsam wie eine Schnecke!

Dichter.

Und der Staub, die erstickende Hitze! Man möchte umkommen! Dafs Einem auch nicht ein Lüftchen zugeweht wird durch rascheres Fahren.

Kapellmeister.

Und der Kerl vor uns erbofst mich! Er fährt uns so vor der Nase, dafs wir nicht zehn Schritt weit die Strafse hinunter sehen können, und den Staub seines Wagens dazu schlucken müssen.

Maler.

Man mufs manches ertragen, um das schöne Italien geniefsen zu können.

Kapellmeister.

Eure verfluchte Geduld und Ruhe, Hofmaler, macht mich rasend! Wenns nicht bald ein Ende nimmt, fahre ich aus der Haut; ich kanns nicht mehr aushalten vor Staub und Schweifs und Ihr bleibt immer gelassen und lacht. Wenn Ihr nicht etwas Italienisch verständet, hätt' ich mich längst von Euch getrennt. Thut mir nur einmal den Gefallen und fragt, wie weit wir noch bis Turin haben.

Maler,
(nachdem er gefragt,)

Noch sechs Meilen.

Kapellmeister.

Sechs! Seid Ihr wahnsinnig? Da kommen wir ja vor Mitternacht nicht an.

Maler.

Bewahre! Italienische Meilen, das macht eine Deutsche.

Dichter.

Wie oft habe ich schon diese kleinen Meilen verwünscht! Jedesmal erschrecke ich vor der ungeheuren Zahl, und wenn sie Abends mit Noth und Mühe zurückgelegt ist, hat man doch nichts Rechtes vorwärts gebracht. Mein breiter Nachbar (das war ich,) liegt mir so unbequem auf dem Halse wie ein Mehlsack, und er hört nicht auf widerlich zu schnarchen. (Ich stellte mich schlafend um bequemer zu zuhören, auch hatte ich affektirt, wenig Deutsch zu verstehen und sprach nur Französisch.) Nichts ist mir aber so zuwider als diese empfindungslose Rohheit. Solche Naturen werden so wenig vom Schönen als von Ekel und Widerwillen afficirt. Elendes Volk! —

(Ich zuckte innerlich die Achseln und dachte: „Der Horcher u. s. w.)

Kapellmeister.

Dichter, Ihr seid mein Mann! Mir ist der Kerl auch in der Seele zuwider; er sieht aus als ob er lange Weile im Don Juan haben könne, und da möchte ich ihn gleich erdrosseln. Wenn wir nur nicht zu spät in's Theater kommen!

Maler.

Vor acht Uhr geht's nicht an; wir werden grade zur rechter Zeit dort sein.

Kapellmeister.

Wie heifst doch das Theater das wir heut besuchen wollen?

Maler.

Teatro Carignano.

Dichter.

Der Name ist sehr wohllautend.

Kapellmeister.

Ja, das mufs man der Sprache dieses vermaledeiten Landes lassen, sie macht Einem gleich zum Komponiren Lust. Ich könnte auf die zwei Worte eine Arie machen. (Er trällerte sie auf verschiedene Melodien.)

Dichter.

Das ist eben der Unsinn der Musik! Nun, wir werden ihn heute im Großen zu hören bekommen. —

Der Kapellmeister, der den Dichter mehr zu ärgern dachte, wenn er aufs zärtlichste fort modulirte, als wenn er antwortete, that, als hätte er den polemischen Kernsatz nicht gehört. Der Maler lächelte, der Poet schwieg verdrüßlich. Der Wagen hielt, ein Polizeioffiziant that die zum Ueberdruß oft gehörte Foderung: signori, gli passaporti! Wir fuhren vor der pension Suisse von Trextorf vor; meine Reisegefährten kleideten sich eilig um und gingen ins Theater. Ich schlich ihnen nach und belauschte ihre Gespräche.

Kapellmeister.

Wenn wir nur die Ouvertüre nicht versäumen, das ist mir die halbe Oper.

Maler.

Der Meinung sind die Italiener im Allgemeinen nicht. Sie betrachten die Ouvertüre mehr als das Signal zum Anfang und erwarten die ersten Akkorde immer gemächlich in der trattoria oder im Kaffé.

Kapellmeister.

Unmöglich! Maler, das ist nicht wahr, das kann nicht wahr sein! Die Ouvertüre, wenn Ihr zum Teufel nur Musik verständet, die Ouvertüre, sag' ich Euch, ist das Stück worauf jeder Musiker die meisten Künste wendet. Es ist der Grund und Schlußstein des Gebäudes zugleich, denn man macht sie zuletzt und spielt sie zuerst.

Maler.

Das ist mir alles wohl bekannt. Allein der Italiener sagt: Irgend ein Zeichen des Anfangs müssen wir haben, ein momentanes grelles Klingeln überhören wir, also laßt die Leute, die vor der Gardine sitzen, einen tüchtigen Lärmen mit ihren Instrumenten machen, der eine Weile anhält und uns allenfalls in eine angenehme Stimmung bringt, um den Anfang der Oper gleich mit Vergnügen zu sehen und zu hören.

Kapellmeister.

Maler! Seht mich an! Ihr lügt! Wenn Ihr ein ehrlicher Kerl seid, so gesteht, daß Ihr abscheulich lügt! Was? Dazu sollten die Ouvertüren aus der Zauberflöte, aus Don Juan, Titus und Iphigenia geschrieben sein, daß man das Volk damit zusammentrommele?

Maler.

Das sag' ich nicht, aber der Italiener benutzt sie dazu. Denn, sagt er, was soll die Ouvertüre sonst? Wozu einen Anfang vor dem Anfang? Dann müßten wir bald auch eine Ouvertüre zur Ouvertüre schreiben, und dazu wieder eine —

Dichter.

Halt, halt! Fehlt denn den Italienern so aller Sinn für's Ganze, daß sie die Bedeutung der Ouvertüre als Mikrokosmus der Oper gar nicht erkennen?

Kapellmeister.

Recht so Dichter, Ihr sprecht's aus.

Maler.

Warum postulirt Ihr Herren aber nicht auch einen Mikrokosmus der Ouvertüre? Warum nicht einen Prolog zum Prolog? Warum hat nicht jedes Trauerspiel ein Gedicht vor sich, das die Tendenz desselben ausspräche! Es sollte Euch doch wohl schwer werden, die Nothwendigkeit einer Ouvertüre zu erweisen.

Dichter.

Trotz Euren Sophismen doch nicht. Denn —

Hier unterbrach sie der Billeteinnehmer, denn sie waren in der Hitze des Gesprächs vor der Kasse vorbei gegangen. Der Kapellmeister wunderte sich über das geringe Eintrittsgeld und die wenigen Umstände, indem nichts von einer Kontrolle, keine Schildwache und dergleichen zu sehen war. Die drei Fechter nahmen im Parterre Platz, ich aufmerksam hinter ihnen.

Dichter.

Wie man sich in fremden Städten doch mit übereilter Neugier ins Schauspiel begiebt! Ich weiß gar noch nicht einmal, was für eine Oper gegeben wird.

Kapellmeister.

Potz Tausend ich auch nicht! Liebster Maler, erkundigt Euch doch.

Maler.

Gut, daß ich ein Buch gekauft habe. Laßt sehen: „Adele ed Emerico ossia: Il posto abbandonato, musica del Signor Saverio Mercadante."

Kapellmeister.

Mercadante! Das ist mir lieb, von dem

kenne ich noch wenig; ich bin neugierig zu hören.

Dichter.

Ach, ich bitte einen Augenblick um das Buch. Argomento? — Nur der erzählte Inhalt, nicht der wirkliche Text?

Maler.

Beides; und noch mehr. Sehn Sie hier: die Folge der Dekorationen, der Inhalt des Ballets, die Namen nicht nur aller Sänger und Sängerinnen, auch der Balletmeister, die Tänzer ersten und zweiten Ranges, ja des Dekorateurs und des Verlegers der Musik.

Dichter.

Welche Umständlichkeit! Aber wer ist der Dichter?

Maler.

Das steht nicht hier.

Dichter.

Wie? Also von einem Ungenannten.

Maler.

Dem Italiener ist es sehr unwichtig zu wissen, wer das Gedicht einer Oper gemacht hat. Er will nur wohllautende Verse, die in seiner Sprache sehr leicht zu machen sind, und unterhaltende Musik.

Dichter.

Aber der Balletmeister, der Dekorateur, die Groteskänzer stehn in dem Buche —

Maler.

Weil alle diese wichtiger sind.

Dichter.

Nicht vielleicht auch der Theaterschneider?

Maler.

Sogar der Lampenputzer.

Kapellmeister.

Halt Maler, Ihr geht doch etwas zu weit! Daſs man der Musik in einer Oper den Vorzug giebt, laſs ich gelten; aber darnach kommt doch der Dichter.

Maler.

Meint Ihr Herrn denn wirklich, ich wolle Euch beleidigen? Ich spreche im Ernst aus meiner mehrjährigen Erfahrung. Es kommt vielleicht von zehntausend Zuhörern keinem Einzigen darauf an, das Ganze eines Kunstwerks zu verfolgen. Jeder will für den Augenblick befriedigt sein. Daher sind einige unterhaltende Musikstücke dem leicht genügsamen Zuhörer hinreichend, die Oper für vortrefflich zu erklären. Ihr müſst nur Eure Deutsche Oper vergessen! Der Deutsche will für sein gelöstes Billet drei bis viertehalb Stunden ohne Aufhören gespannt, unterhalten, begeistert sein. Der Italiener würde ausser sich sein, wenn man ihm das zumuthen wollte. Er will nur ein treffliches Konzert in seinem Theater hören, und um die Pausen auszufüllen die der ausruhende Sänger braucht, werden einige Arien und Duetten in eine Handlung oder einigermaſsen unter sich verknüpfte Situation gebracht, so daſs zugleich ein subjektives Interesse für die singenden Personen statt finden kann, weil sonst die Musik für sich allein nicht so lange fesseln könnte.

Kapellmeister.

Etwas Wahres finde ich selbst beim Konzertgenuſs in dieser Meinung. Der Teufel möchte eine Symphonie mit anhören, die drei Stunden dauerte und wenn sie von einem Meister wäre, bei dem Mozart u. Beethoven Notenkopisten werden müſsten.

Maler.

Und so ist mirs ganz begreiflich, da der Italiener nicht reflektirend genieſsen will, sondern augenblicklich, daſs er alle die höher anschlägt, die ihm im Augenblick etwas geben, als den Dichter, auf dessen Gabe er erst durch einige Schlüsse kommt. Darum haſst auch der Italiener alle tiefe und gelehrte Musik, alle Dissonanzen und Orgelpunkte, ja beinah alle Harmonie, weil er zur Empfindung dieser Schönheiten immer erst einige Reflexion braucht. Melodie und Rythmus! Das fühlt sich augenblicklich, da jucken ihm die Füſse zum Tanz oder Marsch, die Hände zum Takttrommeln, die Kehle zum Nachträllern, da ist er wohl und befriedigt. Gebt nur Acht, wenn die erste Bravourarie kommt.

Kapellmeister.

Herr, aber eine Fuge von Sebastian Bach!

Dichter.

Oder ein groſsartiges Gedicht, wie Iphigenia oder Alceste!

Maler.

Würde beides ausgepfiffen.

Kapellmeister.

So trommle ich hier bei der ersten Bravour-arie!

Dichter.

Und ich pfeife bei der ersten Zeile!

Maler.

So werdet Ihr denn doch Beide die Ouvertüre aushalten? Eben geht sie an, der maestro di capella hebt die Taktrolle.

Kapellmeister.

St! St! Tuttuh! — D-moll! —*)

Kapellmeister.

Was die Leute aber für einen Lärmen um uns her machen! St!

Maler.

Nehmen Sie sich in Acht, Sie bekommen Händel. Wenn etwas Interessantes kommt, ist der Italiener von selbst ruhig.

Dichter.

Es bildet einen eigenthümlichen Kontrast, den Eifer der Musiker gegen die Theilnahmlosigkeit der Hörer zu halten.

Kapellmeister.

Das Orchester ist vortrefflich, es geht mit einer Präcision, von der wir in Deutschland wenig wissen.

Maler.

Kommen Sie erst nach Mailand! — Wie gefällt Ihnen die Ouvertüre?

Kapellmeister.

Leichte Waare, artig, klingt gut aber keine Führung, geschweige Durchführung; kein Faden, geschweige Nothwendigkeit.

Maler.

Um so mehr wird sie dem Italiener behagen.

Dichter.

Unglückselige Zeit, wo man für ein solches Publikum arbeiten mufs! Uns bleibt kein Trost als die Nachwelt. Doch: „Von allen Erdengüten ist der Ruhm das Höchste doch.“ Wie mags kommen, dafs Ihr Maler keiner Mode unterworfen seid, sondern immer nach den grofsen Meistern arbeiten könnt, ohne einem Zeitgeschmack huldigen zu müssen?

Maler.

Das hat wohl viele Ursachen, vorzüglich aber die, dafs wir immer einer grofsen Schule treu geblieben sind und uns daher unser Publikum nie verdorben haben. Denn an wem liegt zuletzt die Schuld, als an den Producirenden, wenn der Geschmack verdorben ist? Schreibt nur Gutes, so wird sich der Sinn dafür mehr und mehr ausbilden; denn vorhanden ist er immer.

Dichter.

Freilich wahr, allein wer kann dem einmal eingerissenen Unwesen steuern? — Apropos, wozu ist denn das Argumento der Oper dem Text selbst noch vorgedruckt? Diese Ouvertüre scheint mir doch wirklich überflüssig.

Maler.

Dem Itatiener nicht, obwohl Euch die Ursache davon verdrüfsen wird. Es ist ihm nämlich bequemer den Inhalt des Stücks voraus zu wissen, damit er sich nachher leichter in jedes Verhältnifs finden könne und nicht nachzulesen braucht, wozu es überdies in den meisten Schauspielhäusern zu dunkel ist. Das Argumento liest er, wenn die neue Oper angekündigt wird, zu Haus durch, und dann geht er, von Allem schon vorläufig unterrichtet ins Theater, um sich ganz ungestört den Eindrücken des Augenblicks zu überlassen. Kommt eine Scene die ihm wohlgefällt, so findet er aus der Kenntnifs des Ganzen leicht den Zusammenhang und hat die Mühe dauernder Aufmerksamkeit gespart.

Dichter.

Also nicht einmal durch den Reiz der Neuheit fesselt man dies heillose Volk?

Maler.

Dadurch am wenigsten. Das Neue ist immer unbequem, im Theater sowohl, wie an Stiefeln und Kleidern. Je länger der Italiener die Sache kennt, je lieber wird sie ihm, und daher sieht man hier eine Oper 20 bis 30 mal unermüdet hinter einander. Nur das ganz Abgetragene wird bei Seite gelegt. —

Kapellmeister.

Wer ist die Signora?

---

*) Ref. will nicht behaupten, ob die Ouvertüre der genannten Oper D-moll war; überhaupt soll, was hier und weiter über die Komposition derselben gesagt wird, keine Recension sein, sondern nur allgemein auf Italienische Musik Anwendung finden.

Maler.

Aha, die Prima Donna; jetzt wird es ruhig werden. Hört Ihr? Schon wird von allen Seiten durch Zischen Ruhe geboten. Nun aufmerksam!

Dichter, (für sich).

Bloſser Ohrenkitzel, ohne innere Bedeutung!

Kapellmeister.

Brava, Brava! Sie singt vortrefflich!

Maler.

Still Bester, ich bitte Sie!

Kapellmeister.

Tausend! Reine Höhe! Wie das läuft und rollt!

Maler.

Nur Mäſsigung, Lieber!

Kapellmeister.

Maler, macht mich nicht wild! Ihr seid fühllos wie ein Klotz! Hört nur den feinen Ausdruck, die Anmuth, das Piano und Crescendo! —

Maler.

Es ist gleich am Ende! Still! —

(Schluſs der Arie. Rauschender Beifall.)

Kapellmeister.

Bravissima, Bravissima! (klatscht heftig.)

Maler.

Ihr wolltet ja pochen?

Kapellmeister.

Hol Euch der Teufel und laſst mich zufrieden! Ihr seid ein — ich will mich mäſsigen, aber das sag' ich Euch, Ihr könnt den ruhigsten Menschen aus der Fassung bringen mit Eurer Kälte.

Maler.

Ich meinte es nicht so böse! Aber sagt doch, wie hat Euch die Komposition gefallen?

Kapellmeister.

Ach was, ich habe nicht danach gehört! Aber vortrefflich für die Singstimme war's.

Maler.

Aha! Ich merke, Ihr fangt an ein Italiener zu werden. Das ist's grade, was Sänger und Publikum vom Komponisten verlangen.

Kapellmeister.

So gut vorgetragen klingt alles himmlisch. Was? Ist nicht ein schöner Ton an sich schon so schön, daſs er uns entzücken muſs?

Maler.

Da seht Ihrs! Nun werdet Ihr aber auch anfangen billiger gegen das Publikum zu sein, daſs sich über uns Deutsche eben so mit Recht belustigt, wenn es hört, was wir für Vortrag der Stücke mitunter erdulden.

Kapellmeister.

Pah! Aber eine solche Sängerin macht keinen Sommer.

Maler.

Wartet ab, bis wir nach Mailand kommen, und Ihr werdet merken, daſs der Lenz der Kunst durch mehr als eine Nachtigall verschönt wird.

(Der Schluſs folgt.)

II.

Recensionen.
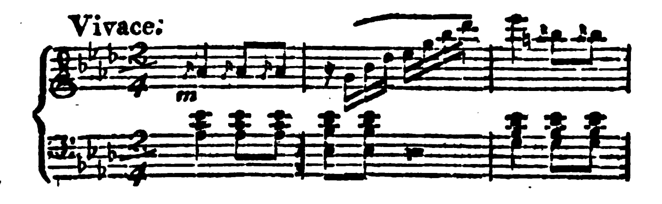
Grand Rondo capriccioso pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, composé et très humblement dedié à Son Altesse Serénissime, Monseigneur le Prince Royal Oscar de Suede et de Norvege, par K. F. Müller. Berlin chez T. Trautwein. Op. 25. Pr. 18 Gr.
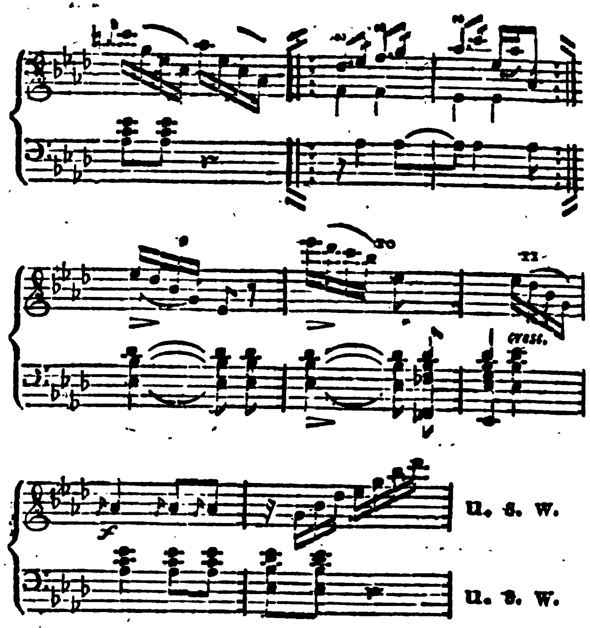
„Capriccio ist eine Art von Tonstück, in welchem der Komponist sich nicht genau an die bei gewöhnlichen Tonstücken eingeführte Ordnung oder Folge der Ausweichung bindet, und dessen Veranlassung man nicht immer im Gebiete der Empfindung zu suchen hat." Also definirt das Konversations-Lexikon, und diese in unserer Zeit bedeutende Autorität, scheint Herr Müller vor Augen gehabt zu haben, als er das vorliegende Rondo komponirte. Denn in der That vermissen wir Ordnung der Gedanken und eine nothwendig bedingte Folge der Harmonien, im Allgemeinen auch Empfindung, wenn sich letztere gleich an einzelnen Orten aussprechen dürfte. Daſs man es doch mit der Kunst so gar leicht nimmt! Daſs sich selten der Künstler zur Reflexion erhebt, wenn Mangel an Genialität sie nothwendig macht! Daſs doch so oft das Schwere für leicht gehalten werden muſs!

Dem gewöhnlichen Musikus erscheint das Capriccio bloſs in der Form bedingt, und um ein Tonstück zum Capriccio zu erheben, ist ihm
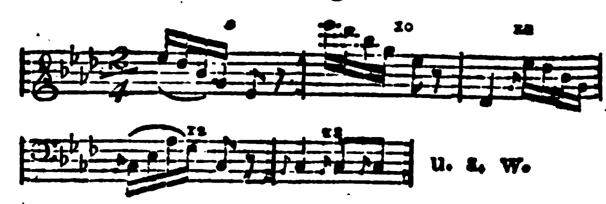
nur Schwierigkeit der Ausführung nöthig. Etwas weiter geht schon, wer die Eigenthümlichkeiten eines Instruments, die einer kecken Laune widerstreben, eigensinnig in deren Wunderlichkeiten fügt, oder wer dem Instrumente bizarre Eigenthümlichkeiten abzwingt. Aber es giebt eine höhere Ansicht für denjenigen, der, wie überall in der Kunst, so auch hier, auf das geistige Princip zurückgeht. Jedes Kunstwerk muſs eine Bedeutung haben. Das Capriccio ist ein Phantasiegemälde aus dem Gebiete eigensinniger Auffassung des willkürlich Seltsamen. Es ist daher ein rein subjektives Kunstwerk, und je weniger es mithin für allgemeine Erkenntniſs geeignet ist, je origineller muſs es geschaffen sein, um mindestens aufzufallen und zur Erkenntniſs aufzufodern.

In dem vorliegenden Capriccio scheint uns die Phantasie und das Seltsame zu fehlen. Aber des Willkürlichen giebt's genug. Dahin gehört die Zusammenstellung des Moderato mit dem Vivace, welche den Motiven nach nicht zusammen gehören, ebenso die Vereinigung verschiedener unzusammenhängender Themate im Vivace. — Als Referent das Capriccio zum ersten Male spielte, übersah er bei den ersten sechszehn Takten, daſs es mit Begleitung der Violine und des Violoncells geschrieben sei, und spielte daher die Klavierstimme allein. Die Taktpausen im Anfang des Moderato brachten einen so seltsamen Effekt hervor, daſs Ref. auf das Lebhafteste überrascht wurde, und unwillkürlich ausrief: das ist originell! Aber leider überzeugte er sich bald von seinem Irrthum, und als nun die beiden andern Stimmen hinzutraten, und die Taktpausen ausgefüllt wurden, sank Alles sogleich zum Gewöhnlichen herab. Das Vivace hoffte man, würde wieder erheben. Aber das Thema desselben ist mindestens unbedeutend. Man urtheile selbst:





Ref. hat dieſs Thema deshalb so ausführlich mitgetheilt, um gleichzeitig zu zeigen, daſs Herr Müller leider auch noch an rythmischen Unbehülflichkeiten laborirt. Das Thema entwickelt nämlich einen Rythmus von vier Takten. Bis zum 9. Takte ist der Rythmus beobachtet; dann folgt ein Rythmus von 3 Takten, der wieder in das Thema leitet. Zwischen dem eilften und zwölften Takte fehlt augenscheinlich ein ganzer Takt, und es würde Herr Müller diesen Uebelstand sehr leicht haben vermeiden können, wenn er etwa so fortgeschritten wäre:



Nun könnte zwar Herr Müller erwidern, er habe ja eine Caprice schreiben wollen, und sich absichtlich nicht an den faſslichen Rythmus gebunden. Indessen würde der Komponist dann aus seinem Werke selbst sehr leicht widerlegt werden können, weil er an einzelnen Orten bei derselben Fortschreitung und Einleitung zum Thema z. B. Seite 5, System 4, Takt 11 und 12, und System 6, Takt 11, den nöthigen Rythmus von 4 Takten angebracht hat. Hier muſs er ihn also zufällig gefühlt haben.

Im Uebrigen enthält das Vivace manches Angenehme, wohin namentlich das Legato auf der 5. Seite gerechnet werden mufs. Auch ist's recht angenehm, einmal „con fuoco due mani forte stringendo," wie Herr Müller S. 6 angeordnet hat, fast durch alle Töne zu moduliren und gleichsam den ganzen Quintenzirkel durchzugehen. Wer diefs also einmal thun will, der kaufe diefs Capriccio, und es wird ihn nicht gereuen.

Die Behandlung der Streichinstrumente zeigt von Sachkenntnifs und ist dem Komponisten gelungen. —

Den Druck anlangend, so kann derselbe nicht gelobt werden, da die Noten — wenigstens in dem Exemplare des Recensenten — grob und schmutzig sind, auch enthalten die Italienischen Bezeichnungen Fehler. Das „con spirto" zu Anfang mag gelten, da es poetisch ist; aber „moderado," „et accelerando" und „forto" hätte wohl vermieden werden können. N. G.

III.

Korrespondenz.

Kassel, im April 1824.

(Aus einer andern Feder.)

Bevor ich, Ihrem Wunsch gemäfs — über die Oper Jessonda und deren neueste Aufführung berichte, will ich die seit einigen Monaten uns dargebotenen Kunstgenüsse in der Kürze aufzählen und glaube damit nicht unwillkommen zu sein, indem Sie dadurch einen grofsen Theil unserer Künstler und Künstlerinnen kennen lernen.

Am 31. Jan. hörten wir das Meisterwerk Cherubini's: den Wasserträger. Die herrliche Oper wurde vorzüglich gut dargestellt. Herr Berthold singt und spielt die Hauptrolle augenscheinlich mit Liebe und Fleifs und findet daher auch gerechten Beifall. Auch Herr Gerstäcker (Graf Armand) befriediget jede Foderung. Die talentvolle Dem. Roland aber, so äusserst liebenswürdig in heitern, scherzhaften Rollen, könnte jene erstere der Konstanze mit etwas leidenschaftlichern Ausdruck singen, als es geschieht.

Am 7. Februar. Der Barbier von Sevilla, von Rossini. Eine Lieblingsoper unsers Publikums, vielleicht auch die beste des Komponisten. Ein grofser Theil des Beifalls gilt hier jedoch den Darstellern. Die Besetzung ist folgende: Gr. Almaviva — Herr Gerstäkker, welcher die Rolle meisterhaft singt und auch den komischen Theil derselben mit vieler Laune spielt. Dr. Bartolo — der beliebte Komiker Herr Wüstenberg, dessen erstes Erscheinen auf der Bühne schon allgemeine Heiterkeit verbreitet und dessen Mund gewöhnlich von drolligen Einfällen und Witzworten eigener Erfindung überströmt. Rosina — Dem. Roland. Figaro — Herr Hauser, welcher diese Rolle nicht allein vortrefflich singt, sondern auch mit so reger Lebendigkeit und unerschöpflichen Laune spielt, dafs — aufser Fischer — wohl nicht leicht ein andrer deutscher Figaro ihm hierin gleichkommen möchte.

Am 15. Februar. Rothkäppchen. Boieldieu's angenehmen, fliefsenden Melodien, seine gewandte Behandlung der Harmonie, schöne Stimmführung und gute Benutzung der Instrumente sind unverkennbare Vorzüge. Referent mag auch dessen musikalische Malerei wol leiden, nur nicht jene, im Eingang der Ouvertüre; der Komponist hat zwar — wenn ich nicht irre — in der Partitur eine Erklärung derselben hinzugefügt, der Zuhörer aber kennt diese nicht und kann also nicht begreifen, warum jenes Musikstück so gerupft erscheint. Dafs die Oper — ihrer Vorzüge ungeachtet — hier keinen grofsen Beifall fand, lag wohl an dem ziemlich uninteressanten und noch dazu etwas unsittlichen Gegenstand der Dichtung, keineswegs aber an dem trefflichen Gesang und Spiel der Darsteller, von welchen Dem. Roland (Rothkäppchen) Herr Gerstäcker (Baron Rudolph) und Herr Albert (Graf Hugo) grofses Lob verdienen.

Am 18. Februar. Pygmalion, Monodrama von Rousseau, mit Musik von Benda. Wir verdankten Herrn Krüger aus Berlin, welcher den Pygmalion zu seiner ersten Gastrolle wählte, das Vergnügen, Bendas nie veraltende, ächt dramatische Musik einmal wieder zu hören. Sie giebt ein schönes Beispiel, wie ein

wahrhaft genialer Tondichter*) durch glücklich erfundene charakteristische Melodien und durch innere Kraft der Harmonie, auch mit geringen Mitteln und ohne betäubenden Instrumentenlärm, eine aufserordentliche Wirkung hervorbringen und das Gemüth der Zuhörer tief ergreifen kann.

Am 21. Februar. Der neue Gutsherr. Dies artige Singspiel wird hier gern gehört und gesehn, wozu — nächst der tändelnden Musik Boieldieus das drollige Spiel des Herrn Wüstenberg (Amtsschulze) hauptsächlich mitwirkt.

Am 23. Februar. Die Schweizerfamilie. Dem. Roland leistete, als Emmeline, in Gesang und Spiel alles, was man erwarten konnte; doch mufste man auch bemerken, dafs die junge Künstlerin, der alle Empfindsamkeit fremd zu sein scheint, sich in einer ungewohnten Sphäre bewegte. Mit Vergnügen erinnert sich Refer. hierbei der Mad. Devrient-Schröder, welche vor Jahresfrist in ihren Gastspielen hier auch als Emmeline auftrat und vorzüglich in dieser Rolle allgemeine Bewunderung erregte.

Am 29. Febr. Johann von Paris. Dem. Wohlbrück aus Darmstadt gab die Prinzessin von Navarra als erste Gastrolle. Jugend, angenehme Gestalt, lebendiges Spiel und gefühlvoller Vortrag im Gesange sind ihre Vorzüge, allein ihre Stimme — obwohl von grofsem Umfang und in der höchsten und tiefsten Lage wohlklingend — hat durch zu frühe Anstrengung sehr an Kraft, Festigkeit und Wohlklang in den Mitteltönen verloren. Dieser Uebelstand verleitet die Sängerin leider sehr oft, zu detoniren. Dem. Roland, als Page, war hier ganz an ihrem Platz und sang und spielte vortrefflich. Ebenso Herr Gerstäcker (Johann) und Herr Hauser (Senechal).

Am 4. März. Die Vestalin. Dem. Wohlbrück sang und spielte als Julia mit vielem Feuer und leidenschaftlichem Ausdruck und scheint im Vortrag dieser Rolle Madame Schulz in Berlin zum Vorbild genommen zu haben. Die Obervestalin wurde durch die junge Sängerin Dem. Nerl dargestellt, deren eifriges Bestreben, sich immer mehr zu vervollkommnen, Anerkennung und Lob verdient. Herr Berthold gab den Oberpriester mit der ihm eignen Kraft und Würde.

Am 7. März. Don Juan. Die wundervolle Musik dieser Oper, in welcher beinahe alle Empfindungen, deren das menschliche Herz fähig ist, so meisterhaft in Tönen ausgedrückt werden, wirkt auf mich bei jeder Aufführung mit solcher Zaubergewalt, das alle Eindrücke anderer Opern spurlos aus meinem Gedächtnifs verschwinden und Mozarts Don Juan mir immer klarer als das Höchste, Schönste der gesammten dramatischen Musik erscheint. Dem. Wohlbrück (Donna Anna) besiegte diesmal die Mängel ihrer Stimme und sang zum erstenmal ganz rein. Der Dem. Nerl (Elvira) gelang besonders die grofse Arie „Er verläfst mich der Undankbare" — Dem. Roland war eine allerliebste Zerline. Die Herrn Gerstäcker (Ottavio) und Hauser (Leporello) sangen vortrefflich. Herr Berthold aber scheint mir als Don Juan nicht so ausgezeichnet zu sein, wie in vielen andern Rollen.

Am 14. März. Die Zauberflöte. Dem. Wohlbrück gab die Königin der Nacht als letzte Gastrolle. Herr Gerstäcker, in der Rolle des Tamino schon längst der Liebling des Publikums, liefs uns besonders in der Arie: „dies Bildnifs ist bezaubernd schön," den unvergleichlichen Reiz seiner herrlichen Stimme bewundern. Herr Hauser (Papageno) fand allgemeinen wohlverdienten Beifall; desgleichen Dem. Roland (Pamina). Herr Berthold giebt die Rolle des Sarastro gewifs vorzüglich gut; nur die schöne Arie: „in diesen heilgen Hallen," singt er jederzeit zu langsam und nicht streng im Takte, welches der guten Wirkung sehr nachtheilig ist.

(Die Fortsetzung folgt.)

Berlin, den 13. Juni 1824.

Freitag den 11. d. M., wurde zum ersten Male „Riquet der Haarbüschel," Feenoper in zwei Abtheilungen, frei nach Braziers Riquet à la houpe und dem bekannten Märchen von Karl Blum bearbeitet und in Musik gesetzt, mit ausgezeichneter Pracht bei vollem Hause und mit allgemeinem und gerechten Beifall gegeben. Am heutigen Abend ist die Oper wiederholt worden und der Beifall hat sich gesteigert. Bald soll ein ausführlicher Bericht über dies keck phantastisch-humoristische Musikwerk folgen.

Berichtigung.

In No. 23. S. 206 Spalte 2 Zeile 18 von oben ist statt $\bar{g}$ — g (g in der kleinen Oktave) zu lesen.

---

*) Benda?

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23. Juny — Nro. 25. — 1824.

Einige Gelegenheits-Bemerkungen über das Italiänische Theater, aus Gesprächen abgehorcht, gehalten von einem Deutschen Kapellmeister, einem Maler und Dichter.

(Schlufs.)

Dichter.

Ich hätte doch nicht geglaubt, lieber Kapellmeister, dafs Sie sich auch so hinreifsen liefsen; ich habe der Arie wenig oder gar nichts abgehört. Es ist wahr, sie wurde gut gesungen, allein drückte die Musik wohl den Text nur einigermafsen aus?

Kapellmeister.

Es ist wahr, Ihr habt Recht Dichter, je mehr ich mich besinne, je mehr merke ich, dafs ich eigentlich nicht recht gescheut war, denn es war alles gar zu trivial. Die hübsche Sängerin war Schuld!

Maler.

Sagen Sie lieber, die gute. Ich sehe schon, sobald der Eindruck des Augenblicks vorbei ist, fangen Sie auf deutsche Art schon wieder an zu reflektiren und ärgern sich, weil Sie sich nicht beweisen können, dafs die Sache ergreifend war.

Kapellmeister.

Allerdings. Ich mufs wissen, warum ich entzückt war. Die Musik soll mich doch ergreifen und je länger ichs überlege, je weniger war das hier möglich. War eine tüchtige Modulation in der Arie? War die Melodie schön oder neu? Nichts von allem. Also zum Teufel, ich war ein Esel, dafs mirs gefiel.

Dichter.

Dem stimme ich bei.

Maler.

Lafst mich einmal reden, Ihr Herrn. Nicht wahr Kapellmeister, wenn Ihr eine Arie komponirt, so sucht Ihr durch die Melodie dasjenige Gefühl hervorzubringen, was der Dichter durch seine Worte erregen wollte. Und stimmen nun Worte und Melodie überein in ihrem Eindrucke, so ist die Arie gelungen.

Dichter.

Ich wüfste nichts dagegen einzuwenden.

Kapellmeister.

Ihr habt recht, aber man kann auch noch viel mit der Harmonie —

Maler.

Zugestanden, und mit dem Rythmus —

Kapellmeister.

Wie Gluck in der Arie aus G-dur in Iphigenia —

Maler.

Und wie derselbe daselbst mit der Instrumentation. Alles räum' ich Euch ein. Mein Ausdruck war also nur zu beschränkt; bleiben wir aber dabei, weil die Melodie doch offenbar das erste nothwendige Erfodernifs ist.

Kapellmeister.

Gut.

Maler.

Wenn Ihr aber für ein Instrument komponirtet, würde es nicht Eure erste Rücksicht seyn, Eure Melodie so einzurichten, dafs der Künstler sie mit dem Vortrage spielen oder blasen könnte der ihr angemessen ist?

Kapellmeister.

Versteht sich ja von selbst; nur weiter.

Maler.

Es könnte also doch eine schöne Melodie für ein Instrument, z.B. das Fortepiano, geben, welche auf einem andern nicht schön darzustellen wäre z. B. auf der Harmonika?

Kapellmeister.

Allerdings. Z. B. eine kleine leicht verbindende Passage kann auf dem Piano die schönste Wirkung thun, würde aber auf der Harmonika schlecht klingen.

Maler.

Und dagegen würden lang gehaltne Töne, die uns auf der Harmonika ergreifen, ihre Wirkung auf dem Piano verfehlen.

Dichter.

Aber lieber Maler, wozu das alles, worüber wir längst einig sind? Das wird Ihnen gewiſs niemand abstreiten; allein —

Maler.

Nur noch einige Augenblicke Geduld, wir versäumen ja nichts an diesem Parlando der Bedienten; ich bin gleich am Ziele. Ihr gebt mir also zu, daſs zwei gute Melodieen nur unter Umständen gut sind, und wenn sie beide auch auf dem Papiere vortrefflich wären, sie doch bei falscher Anwendung der Mittel zu ihrer Ausführung ganz ohne Wirkung bleiben würden oder könnten.

Kapellmeister.

Allerdings.

Maler.

Auch das wird niemand streiten, daſs der Virtuos eine gröſsere Wirkung erreichen wird mit einer mittelmäſsigen den Kräften seines Instruments angemessenen Melodie, als mit einer schönern, die er nicht ausführen kann.

Dichter.

Davon bin ich überzeugt.

Maler.

Dahin wollte ich Euch haben. Jetzt schlieſst der Italiener so: Eine schöne Melodie zu erfinden ist äuſserst selten, und wenn wir nur diese hören wollten, so würden wir sie so oft hören, daſs wir uns dagegen abstumpfen würden, denn es giebt ihrer zu wenig. Eine gute, der Singstimme angemessene, Melodie, kann aber jeder setzen, der sich durch das Studium des Gesanges mit seinen Mitteln und Kräften bekannt gemacht hat. Wird diese schön gesungen, und auch das kann bei vorhandener Stimmen fast immer erlernt werden, so haben wir denselben, nein einen gröſsern Genuſs, den uns eine blos schöne Melodie verschaffen würde, die sich nur unvollkommen ausführen läſst.

Dichter.

Aber der Ausdruck des Gedankens, des Gefühls welches der Dichter beabsichtigt, ist der gar nichts?

Maler.

Der ist allerdings etwas, ja alles —

Dichter.

Nun, also?

Maler.

Habe ich doch Recht. Habt Ihr lieber Freund diesen Ausdruck vorher nicht vernommen, so war't Ihr selbst Schuld. Unser Freund der Kapellmeister und ich habe ihn empfunden und waren hingerissen davon. Ihr vernehmt ihn nur nicht, weil Ihr ihn am falschen Orte suchtet und darüber das versäumtet, was Euch geboten wurde. Die Sängerin hat ihn hineingelegt, denn sie trägt die Stimmung des Dichters, den Ausdruck seiner Worte in die Musik über. Der Ton objektiv genommen ist eine reine ideale Schönheit, die erst Charakter und Leben durch die subjektive Beimischung bekommen soll und kann. Jeder einzelne Ton kann ohne Worte durch die bloſse menschliche Singstimme eine Bedeutung bekommen, die eine verwandte Saite unsers Gefühls zur Schwingung bringt. Freilich wissen unsre deutsche Sängerinnen meistens wenig davon.

Kapellmeister.

Ihr habt mirs aus der Seele genommen. Nichts weiter als Piano und Forte singen sie, was man auf jeder Oboe besser blasen kann.

Maler.

Und wenn ich Euch nun sage, daſs die Sängerin, die wir so eben bewunderten, nur sehr mittelmäſsig war?

Kapellmeister.

Unmöglich Maler.

Maler.

Antwortet mir nicht eher, als bis Ihr nach Mailand gekommen seid und dort die Aufführungen in der Scala gehört habt; es ist jetzt eine vortreffliche Truppe dort, aber doch nicht die beste. Ich wollte, wir könnten zum Karneval nach Neapel, wo die Fodor singen wird. —

Kapellmeister.

Aber hört das bunte Finale!

II.

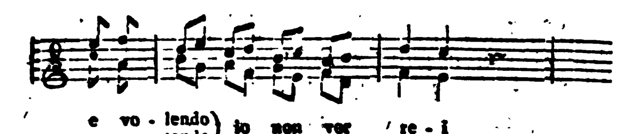
Recensionen.

1. Tre duetti per due voci di soprano coll' accompagnaménto di Pianoforte composti da C. M. di Weber. Op. 30. Berlin bei Schlesinger.
2. Scena ed Aria d'Atalia per il Soprano, accompagnata con Pianoforte e con l'Orchestra da C. M. di Weber. Op. 50. Berlin bei Schlesinger. Preis 2 Thlr. 10 Gr.
3. Scena ed Aria d'Ines de Castro, per il Soprano, accompagnata con Pianoforte e con l'Orchestra da C. M. di Weber. Op. 51. Berlin bei Schlesinger. Preis 2 Thlr.
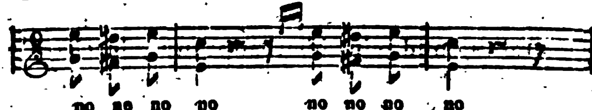
Erst nach der Herausgabe der vorgenannten Gesangstücke hat Webers glänzendste Periode begonnen. Seine Lieder, besonders die auf die Befreiungskriege bezüglichen (z. B. Körners Gesänge) hatten diese mächtig vorbereitet; sie tönen in ganz Deutschland wieder und wurden zum Theil, besonders in Norddeutschland, volksthümlich. Seine Klavierkompositionen, nächst den Beethovenschen unstreitig die wichtigsten und werthvollsten in der ganzen neuern Zeit, oft in Groſsheit und Durcharbeitung selbst jene überbietend, erwarben ihm die Theilnahme der in unserer Zeit so beachtenswerthen Dilettanten ebenso wohl, als der Kenner. Der Freischütz vollendete den so vorbereiteten Triumph, indem er seinem Komponisten den vornehmsten Antheil an dem Interesse des deutschen Publikums zubrachte, seinen Ruhm in entfernte Länder trug und ihn als begünstigten Repräsentanten der deutschen Musik ausländischen Tonkünstlern gegenüber stellte. Seine Euryante versprach, die Theilnahme des Publikums zu erhöhen; ist dieser Erfolg in Wien nicht evident geworden, so werden die Berliner bald Gelegenheit haben *), zwischen Weber und den Wienern zu entscheiden. Das Resultat wird um so pikanter ausfallen, da kurz vor Euryante Rossini's Elisabeth gegeben werden wird.

Während nun der gröſste Theil des musikalischen Publikums nur mit dem Freischützen und Euryante beschäftigt und auf die Entscheidung Berlins über die letzere gespannt ist, wendet sich Ref. zu jenen frühern, keineswegs unbemerkt gebliebenen, aber stiller vorübergegangenen Werken des gefeierten Meisters zurück. Mit welchen Empfindungen wol des Komponisten Auge diesen Rückblick begleiten würde? — Vielleicht, wie der gereifte, klarsehende Mann auf die leidenschaftlich bewegte Jugendzeit, lächelnd über manche Irrung des damals noch nicht herrschenden Verstandes, aber noch einmal erwärmt von den damaligen Gluten der Fantasie und Empfindung.

Die Duette haben, wie die meisten ihrer Gattung von Steffani, Asioli und seinem Nachahmer Blangini, Liebe zu ihrem Gegenstande. Ruhiges, zufriedenes Beisammensein, leidenschaftlich bewegte Empfindung bei der Trennung und die süſse Feier des Glücks Liebender — dies ist kürzlich der Inhalt derselben. Alle drei wetteifern mit den besten italienischen Duetten (z. B. denen der oben genannten Komponisten) und Kanzonen und übertreffen die meisten an wahrer Innigkeit und Tiefe, so leicht auch Melodie und Modulation dahin flieſsen. Das lieblichste von allen scheint dem Ref. No. 1. (C-dur $\frac{2}{4}$) zu sein, in dem die Singstimmen über einer nur unterstützenden Begleitung so leicht und anmuthig dahingleiten, wie die natürliche Sprache eines sanft bewegten Herzens, sich in dem piu moto und am Schlusse, von dieser Stelle an:



feuriger erheben und dann, besonders bei den lieblichen



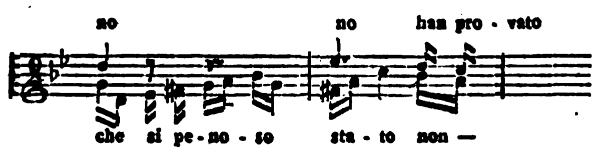
in süſse Ruhe einwiegen. — Affektvoller beginnt No. 2. (G-moll $\frac{2}{4}$)

Va ti consola, addio u. s. w.
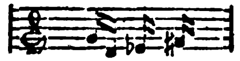
Diese Strophe der ersten und die Antwort der zweiten Stimme

*) Dem Vernehmen nach ist Euryante auf höhern Befehl für jetzt zurückgelegt. A. d. Red.

Come, tiranna, o Dio!
sind meisterhaft deklamirt — oder vielmehr, Gesang und Sprache sind so eins geworden, daſs jedes vollendet in und nebeneinander besteht. Noch glühender erhebt sich die Leidenschaft in dem nun folgenden Allegro passionato, in dem auch die Begleitung zum ersten Male obligat wird und besonders kämpft die zweite Stimme mit ungeduldiger Bewegung gegen die gröſsern Accente der ersten an — z. B.



auf ähnliche Weise, wie in dem Hammerduett im Freischützen. So effektvoll aber auch im Ganzen diese Bewegung ist, so vermiſst doch Ref. in der angeführten und den meistens ähnlichen Stellen dieses Satzes die vollkommene Wahrheit und Natürlichkeit des Ausdruckes, die innige Verschmelzung der Musik und der Rede, die er bei dem Eingange des Duetts lobend bemerkte; die zweite Stimme erscheint ihm mehr gemacht, mehr am Klaviere, als in der Seele, in inniger Anschauung gefunden. Das es - fis in



will er, obwohl es zweimal erscheint, als Druck- oder Schreibfehler für e–fis gelten lassen. Denn so weit er von der Pedanterei einiger Kompositionslehrer entfernt ist, die schwierigere Intervalle, z. B. eben die übermäſsige Sekunde für Singstimmen ganz verbieten: so möchte doch obiges es–fis bei schneller Bewegung nicht zu singen — und wenn es ja gesungen würde, nicht angenehm zu hören sein. No. 3. (B-dur Andante $\frac{3}{4}$ Allegro $\frac{6}{8}$) inniger und dabei fast so lieblich, als das erste Duett, gilt als die Krone der ganzen Sammlung und wird überhaupt an ausdrucksvoller, stets interessanter Melodie, an anmuthiger, nie stockender Bewegung, an edler und dabei leicht flieſsender Modulation wenige seines Gleichen finden. Auch die Begleitung ist effektvoll und greift besonders S. 18 und 19 sehr belebend ein. Die Ausführung der Duette macht übrigens wenig Ansprüche an technische Fertigkeit, desto mehr aber fodert sie Empfindung und Leben von dem Begleitet sowohl, als von den Sängerinnen.

Warum die beiden Scenen in den zahllosen Konzerten, die jeder Winter uns bringt, so selten gehört werden, ist um so unbegreiflicher, wenn man erwägt, wie wenig eigentliche Konzertscenen (in der neuern Zeit 9 oder 10 von Mozart, eine von Beethoven) existiren und wie arm und elend meist die Auswahl der Konzertgeber ausfällt. Wann werden Sänger und Sängerinnen erkennen, daſs nicht jede Opern-Arie im Konzerte gefallen kann, ja, daſs sie um so weniger gefallen muſs, je mehr sie auf dramatische Wirkung hinarbeitet— je vollkommner sie also an dem eigentlichen Orte ihrer Bestimmung ist. Eine Opern-Arie ist, wie jede Scene eines Drama, Theil des Ganzen, durch dasselbe überall bedingt — nicht blos nach dem Raume, sondern auch nach ihrer geistigen Tendenz. Eine Konzert-Arie stellt sich dagegen als ein abgeschlossenes Ganze dar, einer reichern und freiern Behandlung fähig. Man fodert daher mit Recht von ihr, daſs sie alles in sich enthalte, was zu der beabsichtigten Wirkung auf den Hörer erfoderlich ist — wogegen der Eindruck der Opern-Arie durch die vorangegangenen Scenen vorbereitet, oder auch durch nachfolgende befestigt und verstärkt werden kann.

Ein solches Ganze nun, wie nach Ref. Ansicht jede Konzertscene sein muſs, ist jede der hier angezeigten Weberschen; die Atalienscene in groſsartiger Haltung und auf eine mächtige Stimme von weitem Umfange und bedeutender Fertigkeit besonders im Triller und chromatischen Gängen berechnet, die zweite Scene mehr für einen empfindungsvollen, sanftern Vortrag geeignet, übrigens nicht ohne Gelegenheit, auch mit Stimmfertigkeit zu glänzen. Uebrigens geben sich zwar beide Scenen als Webersche Kompositionen zu erkennen, zeichnen sich aber vor mancher neuern besonders durch herrliche, wahr und treu und dabei melodisch schön deklamirte Recitative und durch eine groſsartige, einheitsvolle Haltung aus, welche Ref. besonders in der groſse Scene der Agathe im Freischützen vermiſst. Auch die Figuren für die Singstimme sind rein sangbar und dabei für den Vortragenden gewiſs lohnender als einige in neuern Kompositio-

nen. Die zahlreichen Freunde Webers dürfen sich den Genuſs nicht versagen, ihn in diesen, seinen frühern Werken kennen zu lernen.

Die Instrumentation ist, wenn auch nicht ausgezeichnet, doch lobenswerth. Der Preis für Klavierauszug und Stimmen mäſsig.

Wünschenswerth wäre für einen groſsen Theil des Publikums Unterlegung einer deutschen Uebersetzung gewesen. K.

III.

Korrespondenz.

Kassel, im April 1824.

(Schluſs.)

Am 17. März. Der Kalif von Bagdad. Herr Hauser scheint in der Rolle des Kalifen dem Publikum recht gut zu gefallen. Dem. Roland (Mirza) singt ihre Arie vortrefflich und weiſs sie auch mit artigem Geberdenspiel und Tanz zu begleiten. Der Dem. Backofen (Zetulbe) muſs man den wohlgemeinten Rath ertheilen, ihre angenehme Stimme mehr auszubilden.

Am 21. März. Valentine von Mailand.

Am 26. März. Konzert der Herrn Molique und Böhm aus München. — Herr Molique zeigte sich durch den Vortrag eines Violinkonzerts von Spohr (E-moll) und eines Konzertino von eigener Erfindung als einen so ausgezeichneten Geiger, wie es deren jetzt wohl nur wenige giebt. Sein kräftiger Ton und die auſserordentliche Fertigkeit, mit welcher er die gröſsesten Schwierigkeiten leicht überwindet, lassen nichts zu wünschen übrig. Nur im Vortrage des Adagio scheint es ihm noch an innigem Gefühle zu mangeln. Herrn Böhm lernten wir durch den Vortrag Drouetscher Variationen und eines Divertimento von eigener Komposition als einen eben so vorzüglichen Flötenbläser kennen. An Fertigkeit mag er wohl Drouet und Fürstenau nachstehen, in Hinsicht des schönen Tons aber übertrifft er — nach meiner Ansicht — beide. Auſser den Konzertgebern hörten wir noch Herrn Gerstäcker in der Adelaide von Beethoven und Dem. Spohr (Tochter unsers Kapellmeisters) in einer Arie aus Jessonda. Dem. Spohr besitzt einen schönen kräftigen Sopran, welcher aber noch der Ausbildung bedarf. Den Anfang des Konzerts machte die Ouvertüre aus Jessonda.

Am 28. März. Don Juan. Dem. Veltheim von Dresden gab die Donna Anna als erste Gastrolle. Ihre Stimme, obgleich nicht mehr jugendlich frisch, klingt doch ganz angenehm und in der Kunst des Gesanges wie im Spiel hat Dem. Veltheim einen ziemlich hohen Grad der Ausbildung erreicht.

Am 1. April. Tankred. Der einzige Werth dieser — ihrem Inhalt nach langweiligen und vom Komponisten so undramatisch behandelten — Oper besteht bekanntlich in den reizvollen Melodien ihrer Arien, Duetten u. s. w.; daher ist es ein Uebelstand, daſs uns der Genuſs an diesen noch geschmälert wird, indem wegen Mangel an einer vorzüglichen Altistin unser Bariton Herr Hauser die Hauptrolle geben muſs. Herr Hauser trägt seine Musikstücke zwar mit groſser Kunstfertigkeit vor, allein sie können nun einmal nicht so gut klingen und gefallen, wie von einer Altstimme vorgetragen. Dem. Veltheim (Amenaide) erwarb sich Beifall.

Am 3. April. Der Freischütz. Dem. Roland (Annchen) war im Gesang und Spiel ausgezeichnet und wurde durch den rauschendsten Beifall belohnt. Weniger gefiel Dem. Veltheim (Agathe.) Die Herrn Berthold (Kaspar) und Albert (Max) gaben ihre Rollen gleich vorzüglich.

Am 5. April. Aschenbrödel. Diese Oper war seit einigen Jahren nicht gegeben und jeszt neu einstudirt worden, ging aber ohne günstige Aufnahme vorüber, obgleich Dem. Roland als Aschenbrödel gefiel. Dem. Veltheim sang die brillante Rolle der Clorinde und Dem. Nerl (Thisbe) suchte in den beiden groſsen Duetten mit ihr zu wetteifern.

Am 8. April. Der Freischütz. Dem. Veltheim war wieder Agathe. Herr Gerstäcker trat nach einer Unpäſslichkeit, als Max wieder auf und wurde freundlich bewillkommnet.

Am 11. April. Jessonda, groſse Oper in 3 Akten von E. Gehn. Musik von L. Spohr.

Es ist schon so viel über dieses Werk — auch von sachkundigen Männern — geschrieben worden und dennoch hat, so viel ich weiſs, noch niemand die Ursache angeführt, warum diese Oper bei jeder Wiederholung stets einen tiefern — immer mehr befriedigenden — Eindruck macht, als bis der vorhergehenden Aufführung. Der Grund dieser Erscheinung ist — wie ich glaube — in den Mängeln der Dichtung und in dem hohen Werthe der Musik zu suchen; jene schwächen den ersten Eindruck der Oper, dieser wird bei jeder Wiederholung derselben immer mehr erkannt und gewürdiget. Der Dichter, Herr Gehn, hat sein Werk zwar durchgehends mit einer edlen, poetischen Diction (welche nur hie und da auf Stelzen geht) so wie mit mehren sehr interessanten Scenen von guter dramatischer Wirkung ausgestattet, dagegen aber versäumt, bedeutende Charactere darin aufzustellen. Auch schadet es dem Total-Eindrucke der Dichtung sehr, daſs die Hauptpersonen derselben so viel seufzen und klagen und daſs vor allen andern — zur lyrischen Behandlung geeigneten Empfindungen des menschlichen Herzens — in dieser Oper — nächst der Liebe — hauptsächlich Schmerz und Trauer vorherrschen. — Der Komponist dagegen hat nicht allein alle ihm dargebotenedramatisch wirksamen Momente trefflich benutzt, und in ihrer

Ausführnng die ganze Kraft seines Genies walten lassen, sondern auch die minder guten Stellen der Dichtung durch eine wahrhaft geniale und kunstreiche Behandlung gehoben, deren ganzer Werth allerdings erst nach mehrmaligen Anhören der Oper völlig erkannt wird.

Eine kurze Andeutung des Inhalts der Oper und eine flüchtige Hinweisung auf die vorzüglichsten Schönheiten der Komposition werden das Gesagte durch einige Beispiele erläutern.

1r Act. Todtenfeier eines bejahrten Indischen Rajah, im Götzentempel zu Goa. Chöre von Braminen und Bajaderen beklagen den Verschiedenen. Dandau — der über Goa herrschende Oberbramin — verkündet, der Geist des Verstorbenen „gehüllt in Nacht, irre an dem Saum der Himmel unstät, traurend hin und her" — und die Chöre fügen hinzu — „bis der Holzstofs wird errichtet, bis das göttergleiche Weib auf das Leben kühn verzichtet, opfernd ihren süfsen Leib." — Trostesworte an den Geist des Abgeschiedenen und ein Loblied Bramas beschliefsen die Feier. — Nadori, ein junger im Tempel erzogener Bramin, welcher aber im Herzen den Priesterzwang und die barbarischen Gebräuche des Götzendienstes verabscheut, (Dandau enthüllt ihm selbst in den Worten: Wir schleudern aus dem Schoos der Nächte, in unserer Macht zu unserm Ruhm, Fluch oder Seegen auf Geschlechte; es blüh' es herrsch' das Priesterthum!" die Triebfedern seiner Handlungsweise) erhält von Dandau den Auftrag, des Rajahs Wittwe Jessonda den Feuertod zu verkünden und wird von ihm ermahnt, bei diesem ersten Eintritt in die Welt „an grünen Lebensauen gesenkten Blicks vorüber zu gehn und den Trieb der Erde in seiner Brust zu bekriegen." — Ein Indianer bringt darauf die Kunde, die schon seit 2 Monat Goa belagernden Portugiesen wollten die Stadt bestürmen und Dandau ruft Bramas Hülfe an mit den Worten: „Der auf Morgen- Abend-Gluthen herrlich seinen Thron gebaut, auf bewegte Volkesfluthen wie das Licht auf Nächte schaut, Herrscher in der Völkerschlacht, schütze deiner Diener Macht!" u. s. w. — Die Scene verwandelt sich. Zimmer in des Rajah Wohnung. Jessonda, die jungfräuliche Wittwe des Verstorbenen, dessen Pflegerin — nicht Gattin — sie gewesen, betrauert noch immer den Verlust ihres früheren Geliebten, eines Portugiesen Tristan d'Acunha, welchen sie vor Jahren in einem andern Theile Indiens (ihrer Heimath) kennen lernte und durch ihres Vaters heimliche Flucht nach Goa von ihm getrennt wurde. Sie lebt nur in der Erinnrung an längst entflohene frohe Stunden, sieht dem ihr bevorstehenden Opfertode mit vielem Gleichmuth entgegen, und sucht ihre sie beweinende Schwester Amazili zu trösten. (Ein so stillleidendes Wesen kann auf der Bühne keinen lebhaften Eindruck machen. Jessonda würde — meiner Ansicht nach — unsere Theilnahme weit mehr erregen, wenn der Dichter ihr eine, wenn auch ferne Aussicht der Wiedervereinigung mit ihrem Geliebten gelassen hätte, und wenn sie gleich vom Anfange an — wie es späterhin geschieht — dem Opfertode heftig wiederstrebte.) Amazili sinnt auf Rettung, und hegt eine schwache Hoffnung, jene durch die Portugiesen herbeigeführt zu sehen. Da kommt der Todesbote Nadori, seinen Auftrag zu vollführen. Der ihm ganz neue Anblick der Frauen-Schönheit wirkt mit Zaubergewalt, und Mitleid und Liebe erwecken in ihm den kühnen Entschlufs, Jessonda zu retten.

2ter Act. Freie Gegend, ohnfern dem Lager der Portugiesen. Sie bewillkommnen — während einer Waffenruh — mit Gesang und kriegerischem Spiel ihren aus Europa angelangten neuen Anführer, Tristan d'Acunha und kehren dann ins Lager zurück. Tristan, ernst und traurend, vertraut seinem Freunde und Waffenbruder Lopes, dafs er vor Jahren schon einmal in Indien war und eine Jungfrau dieses Landes liebgewann, welche ihm aber „von unbekannter Macht" entrissen wurde. Lopes sucht in ihm die Hoffnung zu erwecken, die Geliebte wieder zu finden. Da kommt eine Reihe verschleierter Frauen aus der Stadt, um — wie Tristan verkündet worden — an nahgelegener Quelle einen heiligen Brauch zu vollziehen. (Jessonda soll dort „mit heiligem Nafs sich netzend" zum Opfertod sich vorbereiten.) Tristan hat sein Wort gegeben die Frauen ungehindert ziehen zu lassen und entfernt sich mit Lopes, als jene näher kommen. Jessonda wird auf ihre Bitte, von den sie begleitenden Bajaderen mit Amazili allein gelassen, um an ihrer Hand zum letztenmale die Fluren zu schauen. Sie gedenkt noch einmal der Vergangenheit und windet mit Amazili einen Selam für ihren Geliebten. Nadori, nach dem Lager der Portugiesen eilend, findet jene Beiden. Der Bund der Liebe zwischen ihm und Amazili wird geschlossen, und neubegeistert eilt er fort, Rettung zu suchen. Die Bajaderen kehren wieder, Jessonda weiter zu führen. Tristan, von Nadori zur Rettung herbeigerufen, findet in der zum Opfertod bestimmten, die verlorne Geliebte wieder. Da kommt Dandau von Indianern begleitet und Lopes mit Portugiesen herbei. Tristan will die Geliebte nicht lassen, die Krieger greifen zu den Waffen, doch Dandau erinnert an die Waffenruh, mahnt Tristan an sein gegebenes Wort und führt das Opfer hinweg.

3ter Akt. Tristans Zelt. Es ist Nacht. Schlaflos, voll Gram und Unruhe sinnt Tristan auf Rettung der Geliebten. Er sieht im Geiste Jessonda schon auf dem Holzstofse, sein Schmerz steigt immer höher und vergebens sucht Lopes ihn zu trösten. Da eilt Nadori herbei, verkündend, dafs Dandau selbst die Waffenruhe gebrochen und Befehl gegeben habe, die Schiffe der Portugiesen in Brand zu stecken. Auch erbietet er sich, Tristan und seine Krieger durch [illegible]

unterirdischen Gang in die Stadt zu führen. Tristan, neubelebt, ruft die Krieger herbei, ertheilt Befehle zum Sturm und Ueberfall der Stadt und deutet — etwas sonderbar — mit den Worten: „nun schlägt die Stunde, wo jene Götzenbilder fallen und glanzvoll über ihre Trümmer der Glaube siegend wandelt“ — zum erstenmale darauf hin, dafs dieser Kampf auch Glaubenssache sei. — Verwandlung. Scene im Götzentempel, Fernes Gewitter. Braminen und Bajaderen flehen die Götter an, die Feinde zu vertilgen. Unter dem Gebet kommt das Gewitter näher und ein Blitzstrahl zertrümmert die Bildsäule Bramas. Jäher Schrecken wirft alle darnieder. Die Braminen, wähnend, die Götter zürnten über das unterbrochene Opfer, beschliefsen den schleunigen Tod Jessondas und eilen hinweg, das Opfer zu bereiten. Jessonda schon zum Opfertode geschmückt, stürzt in den Tempel, verfolgt von Bajaderen, Da bringt Amazili die Kunde, die Stadt sei erstürmt, und allenthalben wüthe der Kampf. Hoffnung der Rettung erfüllt Jessondas Herz. Doch Dandau kommt mit den Braminen sie zum Opfertod zu führen, und als ein Krieger berichtet, der Feind sei durch den unterirdischen Gang in die Stadt und schon in den Tempel eingedrungen, da will er eben in Wuth mit einem Dolche Jessondas Brust durchbohren, als der herbeigeeilte Tristan ihn daran verhindert, dessen Krieger die Braminen aus dem Tempel verjagen, und den Sieg des christlichen Glaubens lobsingen. Jessonda wird Tristan zu Theil und Amazili Nadoris Lohn.

Nun zu der Musik.

Hier drängt sich mir gleich im Voraus die Bemerkung auf, dafs diese Opr alle jene Vorzüge besitzt, welche wir in den Werken mancher neuern Opern-Komponisten theilweise gar sehr vermissen: vollkommen richtige Deklamation, treffliche dramatische Behandlung, richtiges Maafs in der Anwendung der Kraftmittel und reiner Satz. Auch hat der Komponist — wie schon in seinen ältern Opern — hier abermals den Beweis gegeben, dafs eine am rechten Orte angebrachte Durchführung gut erfundener Motive (gebundener Styl) dem dramatischen Ausdrucke keineswegs hinderlich sei, sondern denselben noch verstärke.

Die Ouvertüre beginnt mit einem kurzen Moderato, wo in schönen Wechsel Anklänge aus der Indischen Todtenfeier und einem Portugiesischen Soldaten-Chor auf einander folgen. An dieses schliefst sich ein feuriges Allegro, gut gearbeitet und kräftig instrumentirt. Die Introduktion (Nr. 1.) welche jene Todtenfeier enthält, könnte etwas weniger gedehnt sein, ist aber so trefflich ausgeführt und enthält in den Chören und Solo-Gesängen einen solchen Reichthum schöner Melodien, dafs unsere Aufmerksamkeit stets gefesselt bleibt und wir den Stillstand der Handlung nicht bemerken. Von imposanter Wirkung ist das Loblied Brama's am Schlufse der Introduktion, welchem die glänzende schillernde Orchesterbegleitung ein fremdartiges Colorit verleiht.

Nachdem Dandau (im Recit. Nr. 2.) Nadori den Auftrag ertheilte, der Wittwe Jessonda den Feuertod zu verkünden, folgt ein Duett (Nr. 3.) zwischen beiden, (Tenor und Bafs) welches zu den schönsten Musikstücken der Oper gehört. Vorzüglich die erste Hälfte desselben, Larghetto con moto, ist in Hinsicht der Stimmführung ein Meisterstück zu nennen. — Ein Indianer berichtet (Recit. Nr. 4.) dafs der Stadt ein Sturm der Portugiesen bevorstehe, und Dandau ruft, in einer kräftigen Bafs-Arie mit Chor (Nr. 5.) Brama um Hülfe an. — Im Recit. Nr. 6. sucht Jessonda ihre mit Gram erfüllte Schwester Amazili zu trösten, und schildert dann in sanften Klagen (Arie Nr. 7.) ihre Gefühle beim einstigen Abschiede von der Heimath. Jessondas vom langen Kummer ganz niedergedrücktes, sanft leidendes Wesen und ihre schwärmerischen Erinnerungen an ein längst entschwundenes Glück würden uns ermüden, hätte der Komponist ihren Klagen nicht einen melodischen Zauber beigefügt, der unser ganzes Mitgefühl erweckt. — Amazili sucht (im ausdrucksvollen Recit. Nr. 8.) Hoffnung auf Rettung im Herzen der Schwester zu erwecken, da erscheint Nadori, die Todesbotschaft zu überbringen. (Fin. Nr. 9.) Verschleierte Bajaderen tanzen wild vor ihm her und deuten — bevor jener noch gesprochen — durch Pantomimen (Zerreifsen eines Schleiers u. s. w.) auf den Inhalt der Rede. Nadori beginnt den Auftrag zu vollführen, da sieht er die im tiefen Schmerze vor Jessonda niedergesunkene Amazili. Sein ganzes Wesen wird bei ihrem Anblick plötzlich umgewandelt, die angefangene Rede stockt, Mitleid und Liebe erfüllen sein Herz und Amazilis Flehen um Rettung begeistert ihn zu dem kühnen Entschlufse, die Bande des Priesterzwangs abzuwerfen und Alles um Jessondas Rettung zu wagen. Diese vom Dichter geistreich erfundene, dramatisch wirksame Scene ist vom Komponisten meisterhaft behandelt und macht einen tiefen Eindruck. Ein herrliches Terzett zwischen Nadori, Jessonda und Amazili beschliefst den 1ten Akt, in welchem hier bei uns vorzüglich die Ouvertüre, sodann Nr. 3 und das Finale sehr grofsen Beifall finden.

2ten Akt. Nach wenigen Takten der Introduktion (Nr. 10) öffnet sich die Bühne und wir erblicken Portugiesen, welche in einem kräftigen Chor den Stand des Kriegers lobsingen, und — nachdem der Feldherr Tristan unter sie getreten ist und in einem kurzen Recit. den Zweck des Krieges ihnen eröffnet hat — dessen Ankunft durch Waffenspiele feiern. Die Musik zu letztern ist sehr charakteristisch und beweiset, dafs der Komponist auch in dieser Art der Tondichtung Ausgezeichnetes zu leisten vermag. — Tri-

stan erzählt darauf seinem Freunde Lopes (Recitat. Nr. 11.) von seinem früheren Aufenthalte in Indien, schildert (in einer schönen Bafsarie Nr. 12.) den wohlthätigen Einflufs der Liebe auf sein Leben, und berichtet, (Recit. Nr. 13.) als er die aus der Stadt kommenden Frauen erblickt, dafs er gelobt habe, dieselben ungehindert ziehen zu lassen. Iene kommen näher. Jessonda bittet die Bajaderen (Recit. Nr. 14.) sie mit Amazili allein zu lassen und nun beginnt eine Scene wehmüthiger Tändelei, (indem beide einen Selam winden) welche das Fortschreiten der Handlung sehr hemmt; allein der Komponist hat eben hier den Reichthum seiner Fantasie gezeigt und ein herrliches Duett (Nr. 15.) von unwiderstehlichem Zauber geschrieben. Nachdem die Schwestern in den Hintergrund der Bühne sich entfernten, erscheint Nadori, malt (im Recit. Nr. 16 und der damit verbundenen grofsen Arie) das Erwachen der Liebe in seinem Herzen und spricht seinen Entschlufs aus, dem Priesterstande zu entsagen. Er sieht (Recit. Nr. 17.) die unter Blumen wandelnde Amazili, eilt hin zu ihr, und nun hören wir ein gar liebliches, reizendes Duett, (Nr 18.) welches durch seine herrlichen, ausdrucksvollen Melodien noch mehr ergreift, als das vorhergehende und von unserm Publikum immer mit laut-stürmischen Beifallsbezeugungen aufgenommen wird. Nadori eilt fort, Amazili empfiehlt ihn dem Schutze des Himmels (Recit. Nr. 19. nebst einer nachkomponirten Arie) und es beginnt nun das Finale (Nr. 20.) Dieser vom Dichter wiederum sehr geistreich entworfene und vom Komponisten vortrefflich ausgeführte Abschnitt der Oper ist von grofser dramatischer Wirkung und zugleich als Kunstwerk die gröfseste Zierde derselben. Die Bajaderen wollen Jessonda weiter führen, Nadori aber hat Tristan aufgefunden, und ihn um Rettung angefleht; beide erscheinen. Tristan fragt: „wer soll jenen Tod erleiden?“ Jessonda erblickt ihn und sinkt mit einem Ausruf der Ueberraschung bewustlos in Amazilis Arme. Tristan hört die wohlbekannte Stimme, entreifst Jessonda den Schleier, und erkennt seine verlorne Geliebte. Sie erwacht in seinen Armen zu neuer Lebenslust; vergessen sind alle Leiden, da tritt plötzlich Dandau zwischen beide. Tristan will die Geliebte beschützen, Indier und Portugiesen bereiten sich zum Kampfe, doch der Bramin ruft: „es ist Waffenruh!“ mahnt Tristan an sein Versprechen und führt Jessonda ohne Widerstand hinweg. — Mächtig ergreifend und erschütternd ist besonders das letzte Allegro vivace wo Alle in höchster Leidenschaft einander gegenüber stehn. — Alle Musikstücke dieses Akts finden hier grofsen Beifall, vorzüglich aber Nr. 18 und Nr. 20.

3ter Akt. Introduktion Nr. 21. — Lopes beklagt (Recit. Nr. 22.) des Freundes Schicksal und Tristan, vom Schmerz der Verzweiflung ganz niedergebeugt, sieht im Geist schon das Opfer bereiten. (Recit. Nr. 23.) Meisterhaft hat hier der Komponist die Vision Tristans in Tönen ausgemalt. Nadori wird zum Himmelsboten und bringt (Recit. Nr. 24.) die Kunde, Dandau habe die Waffenruh' gebrochen. Tristan wird von Hoffnung neubelebt, er ruft zu den Waffen und eilt nach einem kurzen Chor der Krieger (Nr. 25.) mit diesen hinweg. — Nun folgt (Nr. 26.) der dramatisch wirksamste Theil der ganzen Oper. Wir erblicken bei dem Halbdunkel der Nacht das Innere des Götzentempels mit den Bildsäulen Bramas, Jcoras u. s. w. Während ein Gewitter heran brauset, hören wir entfernte Chöre der Bajaderen und Braminen, welche den Zorn der Götter durch Gebete beschwören. Schauer und Entsetzen ergreifen uns dann unwillkührlich wenn nun beim stärkeren Rollen des Donners die Bajaderen im wilden Tanz in den Tempel stürmen, die Braminen — die Götter anrufend — im feierlichen Zuge folgen, plötzlich ein Blitzstrahl das Bild Bramas zertrümmert und Alle mit lautem Wehgeschrei zu Boden stürzen. Der Komponist hat diese ganze Scene zu herrlich ausgemalt und sie hinterläfst einen zu tiefen Eindruck, als dafs die darauf folgende — mit Begeisterung und tiefem Gefühl componirte — Arie der Jessonda (Nr. 27.) so vollkommen befriedigen könnte, wie dies in einer andern Reihefolge geschehen sein würde. Auch das an Schönheiten der Komposition reiche Finale, (Nr. 28,) welches die oben angedeutete Art der Rettungsscene enthält, kann unsern Enthusiasmus nie wieder so hoch steigern, wie jene Gewitterscene; und Schade ists, dafs der Dichter die Entwickelung so schnell herbeiführte und dem Komponisten keine Gelegenheit darbot, die ganze Oper durch ein eben so wirksames Eusemble zu beschliefsen; wie früher den zweiten Akt derselben.

Die Darstellung der Oper war vortrefflich. Dem. Veltheim (Jessonda) fand mehr Beifall als in ihren frühern Gastspielen und übertraf in Gesang und Spiel selbst ihre Vorgängerin in dieser Rolle, Madame Krüger. Dem. Roland (Amazili) sang mit mehr Gefühl und leidenschaftlichern Ausdruck, wie sonst in derselben Rolle und entzückte besonders in dem Duett mit Herrn Gerstäcker (Nadori) im 2ten Akt Nr. 18. Dieser zeigte seine Meisterschaft noch mehr im Vortrag der Recitative und im Finale des ersten Akts. Weniger gut gelang ihm dagegen die freilich sehr schwierige Arie Nr. 16. — Herr Berthold spielte und sang die Rolle des Oberbraminen mit der ihm eigenen Kraft und Würde, und Herrn Hausers (Tristan) herrliches Talent glänzte am meisten in der Arie Nr. 12 und im Recit Nr. 23. Mit unverkennbarem Fleifse sang Herr Albert die minderbedeutende Rolle des Lopes und den eifrigen Bemühungen des Herrn Musik- und Chor-Direktors Baldewein hatten wir es wohl zu verdanken, dafs auch die Chöre ihre schwierige Aufgabe genügend lösten. Das Orchester endlich welches hin und wieder bedeutenbe Schwierigkeiten zu überwinden hatte, zeigte durch die treffliche Ausführung dieser Oper, dafs es unter Hrn Spohrs einflufsreicher Leitung sich immer mehr vervollkommnet und wohl schon jetzt unter die vorzüglichsten Orchester Deutschlands gezählt zu werden verdient.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30. Juny — Nro. 26. — 1824.

I.
Freie Aufsätze.

Vom Kunstausdrucke der Zweckmäfsigkeit, Schönheit und Bedeutsamkeit.

(Aus dem Grundrisse einer Sprach- und Singlehre.)

Alles was über Aufsengestaltung des Gesanges und der Rede (über Singen und Sprechen) in den sechs Hauptstücken des 1sten und 2ten Feldes vorkommen kann und wird, ist zugleich auf

kunstrechte Anwendung

zu ermessen.

Kunstrechte Anwendung der Stimme ist eine solche, welche nach Gesetzen hörbarer Zweckmäfsigkeit, Schönheit und Bedeutsamkeit bewerkstelliget wird.

Hörbare Zweckmäfsigkeit

betrifft im allgemeinen die beabsichtigte Richtigkeit sämmtlicher Bestandtheile (Elemente), ihrer Unterscheidbarkeit nach, also die Richtigkeit der Laute, Klänge, Dauer und Schwere; wie auch die nach Ort, Zeit, Umständen, oder nach anderen Verhältnissen zu berechnenden Ausdrücke der Laute, Klänge, Stärke, Dauer und der Schwere, (oder der sechs Grundbestandtheile des Singens und Sprechens.)

Hörbare Schönheit

betrifft den Wohlausdruck sämmtlicher sechs Bestandtheile, also: 1) Wohllaut, 2) Wohlklang, 3) Wohlverhältnifs der Stärke, 4) der Töne (harmonisches und melodisches), 5) der Dauer, 6) der Schwere.

Hörbare Bedeutsamkeit

begreift dasjenige des Ausdruckes, welches wegen besonderer Beziehung des Gegenstandlichen sich als eine eigenthümliche Trefflichkeit ausspricht, und den hörbaren Schönheitsausdruck nicht in jeder Foderung zu erreichen braucht, z. B. es solle der Laut oder Klang eines durch Leidenschaft Zerrütteten, oder eines durch Alter Ergraueten und Schwachen dargestellt werden, so würde vollkommener Wohllaut und Wohlklang hier dem Ausdrucke der Bedeutsamkeit entgegen wirken. Die Foderung der Bedeutsamkeit umfafst alles was zum sinngemäfsen Ausdrucke gehört. — Es kann demnach ein Vortrag richtig und zweckmäfsig sein, dabei ihm aber der Ausdruck der Schönheit (der Wohleigenschaftlichkeit) mangeln. Ferner kann ein Vortrag richtig und schön sein, und ihm der Ausdruck der Bedeutsamkeit fehlen, u. s. w.

Der blofse Ausdruck der Schönheit ist weder das Höchste, noch die einzige Aufgabe in der Kunst. Höher als Schönheit stehet der Ausdruck der Bedeutsamkeit, denn die Verhältnisse der Schönheit lassen sich (alle Künste hindurch) benennen, und aufs Schärfste bestimmen — (nur dadurch, dafs man den Ausdruck nicht nach den drei Kathegorieen der Zweckmäfsigkeit, Schönheit und Bedeutsamkeit geschieden, sondern deren unendliche Mannigfaltigkeit in der wohl abgewogenen Zusammensetzung für eine Kathegorie, für die der Schönheit genommen hat, mufste die Verwirrung in den Begriffen darüber hervorgehen); dasjenige was einer schönen Form erst Seele und Leben giebt, sich erkennen, aber nicht benennen und nicht bestimmen läfst, ist der Ausdruck der Bedeutsamkeit, der durch eine ahnungsvolle (fantasiereiche) Abweichung von der blofs schönen Form eine unendliche Mannigfaltigkeit mit sich führt, und in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit, und in seinen endlichen Erzeugnissen ein Unendliches abspiegelt. Z. B. die schönsten Tonverhältnisse (die Harmonieen), so wie die schönsten Verhältnisse des menschlichen Körpers lassen sich genau be-

stimmen. Dadurch, daſs solche beachtet und im Gebilde angewendet werden, entstehet (hinsichtlich des letzteren) weder eine Venus, eine Diana, eine Niobe, noch ein Apollo, u. s. w. sondern, dadurch daſs diese genannten Statuen, ihrem Ausdrucke der Bedeutsamkeit nach sich als solche, übersinnliche Ideen bekörpernde Fantasie-Gebilde geben, werden sie solche höhere Kunstgestalten.

Den untersten Kunstwerth hat der Ausdruck der Zweckmäſsigkeit, welcher aus der Wirklichkeit entlehnt, und auf die Wirklichkeit bewogen wird; denn daſs obige Bilder sich als männlichen oder weiblichen Geschlechtes darstellen müssen, gehört dem Ausdrucke der aus der Wirklichkeit entlehnten Zweckmäſsigkeit an; wie auch, daſs jedes derselben nur zwei Augen, zwei Füſse; und zwar die Füſse unten am Rumpfe, die Augen vorn im Kopfe habend, erscheinen muſs, u. s. w.

Dieser Ausdruck der Zweckmäſsigkeit, welcher in der Kunst, als ein Entlehntes, auf weiter keinen Werth als auf den der Richtigkeit Anspruch macht, ist jedoch in der Natur die höchste Aufgabe, und wird von ihr auch (seltene Verkrüppelungen und Miſsgeburten abgerechnet) so vollkommen gelöset, daſs jedes Naturprodukt als ein Wunder erscheint.

Dem Ausdrucke der Natur-Zweckmäſsigkeit stehet der der Bedeutsamkeit in der Kunst gegenüber, weſshalb, diesen beiden Foderungen nach, Natur eben so wenig Kunst, als Kunst Natur sein kann und darf; oder doch wenigstens nicht zu sein braucht, denn: was wäre z. B. in der Wirklichkeit ein weiblicher Körper der so viel Ausdruck der Bedeutsamkeit enthielte, daſs man ihn für ein Bild der Venus halten dürfte, wenn einem so schönen Körper die Lebenskraft fehlte, einem so schön geformten Augenpaare das Sehvermögen, u. s. w.

Wollte man hingegen alle die unzähligen Wechselthätigkeiten der Natur-Zweckmäſsigkeit einem Kunstgebilde übertragen, oder könnte man es, — was hülfe es einem Venus-Bilde, könnte es Speisen zu sich nehmen, den Arm bewegen, u. s. w. wenn ihm dabei die Bedeutsamkeit der Gestalt fehlte? (deshalb ist der Ausdruck der Zweckmäſsigkeit in der Kunst nur ein aus der Natur Entlehntes; in der Wirklichkeit hingegen ist der Ausdruck der Bedeutsamkeit ein aus der Kunstgestaltung Entlehntes, z. B. anständige Haltung des Körpers, sinngemäſse Betonung der Rede, u. s. w.)

Ausdruck der Schönheit aber: ist ein die Natur und Kunst Vermittelndes, und umfaſst beide. Die Natur enthält mehr Schönheits-Ausdruck der innern Aufsengestaltung; die Kunst mehr der äuſseren Auſsengestaltung, z. B. daſs die zwei Augen, sowohl gegen einander als gegen andere Theile des Kopfes, symmetrisch stehen, gehört der inneren Auſsengestaltung an, und hierin ist die Natur Muster; daſs die Augen aber ihren äuſseren Verhältnissen nach den Foderungen der Schönheit entsprechen, gehört der äuſseren Auſsengestaltung und in Befriedigung dieser Foderungen übertrifft Kunst die Natur.

Die Schönheit der inneren Auſsengestalt (oder auch innere Schönheit der Gestalt) ist auf die Eigenschaft der Natur-Zweckmäſsigkeit begründet, und ist der Natur abzuborgen, — weſshalb alles dasjenige was durch Anatomie festgestellt wird, in seinen Schönheitsverhältnissen nicht durch den Künstler anders gestellt werden darf; — dahingegen alles dasjenige was die äuſsere Umrundung betrifft, nach den Regeln der Kunst-Schönheit geformet werden muſs, und zwar abhängig vom Ausdrucke der Bedeutsamkeit.

(Hieraus erklärt sich sowohl die einseitige Richtigkeit, als auch die Unzulänglichkeit derjenigen Behauptung: daſs getreue Nachahmung der Natur die höchste und einzige Kunstaufgabe sei; und anderntheils: daſs die Kunst die Natur vergessen, und ihre eigene Ideale schaffen müsse. Besser ist die gar nicht tiefsinnig scheinende Behauptung: die Natur müsse zur Kunst erhoben werden, — nämlich wenn dies heiſsen soll: mit der inneren Natur-Schönheit müsse die äuſsere Kunst-Schönheit verbunden werden; soll es aber heiſsen man müsse die Natur meistern, so vergiſst man auch den Hauptunterschied zwischen Natur und Kunst, daſs jene in der Zweckmäſsigkeit der Lebenskraft ihren Bestand hat;

und diese ihr Dasein in der **Bedeutsamkeit der Gestaltung.**)

In **Schönheit** theilen sich also Natur und Kunst: Schönheit der Zweckmäſsigkeit ist Eigenthum, Zierde der Natur, und Erfindung des Schöpfers, — sie kann als solche in der Kunst nur nachgebildet werden; — Schönheit der Bedeutsamkeit hingegen ist Eigenthum und Zierde der Kunst, und Erfindung der vom Schöpfer begeisterten Seelenthätigkeit des Menschen.

Das über den Ausdruck der Zweckmäſsigkeit, Schönheit und Bedeutsamkeit, hier in Beziehung auf Körpergebilde Gesagte, gilt auch über den Kunstausdruck des **Singens** und **Sprechens.** J. K. **Marckwort.**
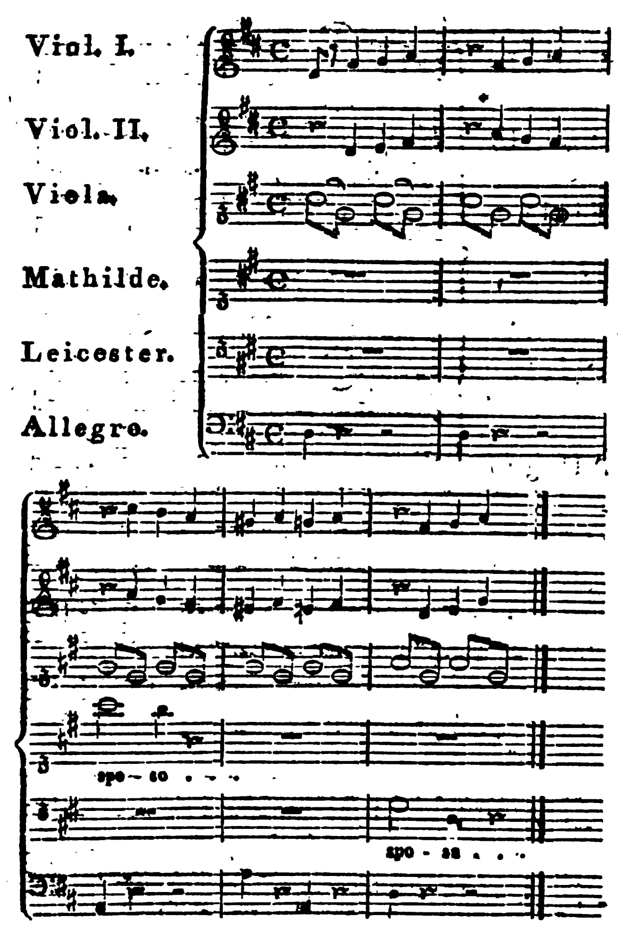
III.

Korrespondenz.

Elisabeth, Königin von England, Musik von G. Rossini.

Berlin im Juni.

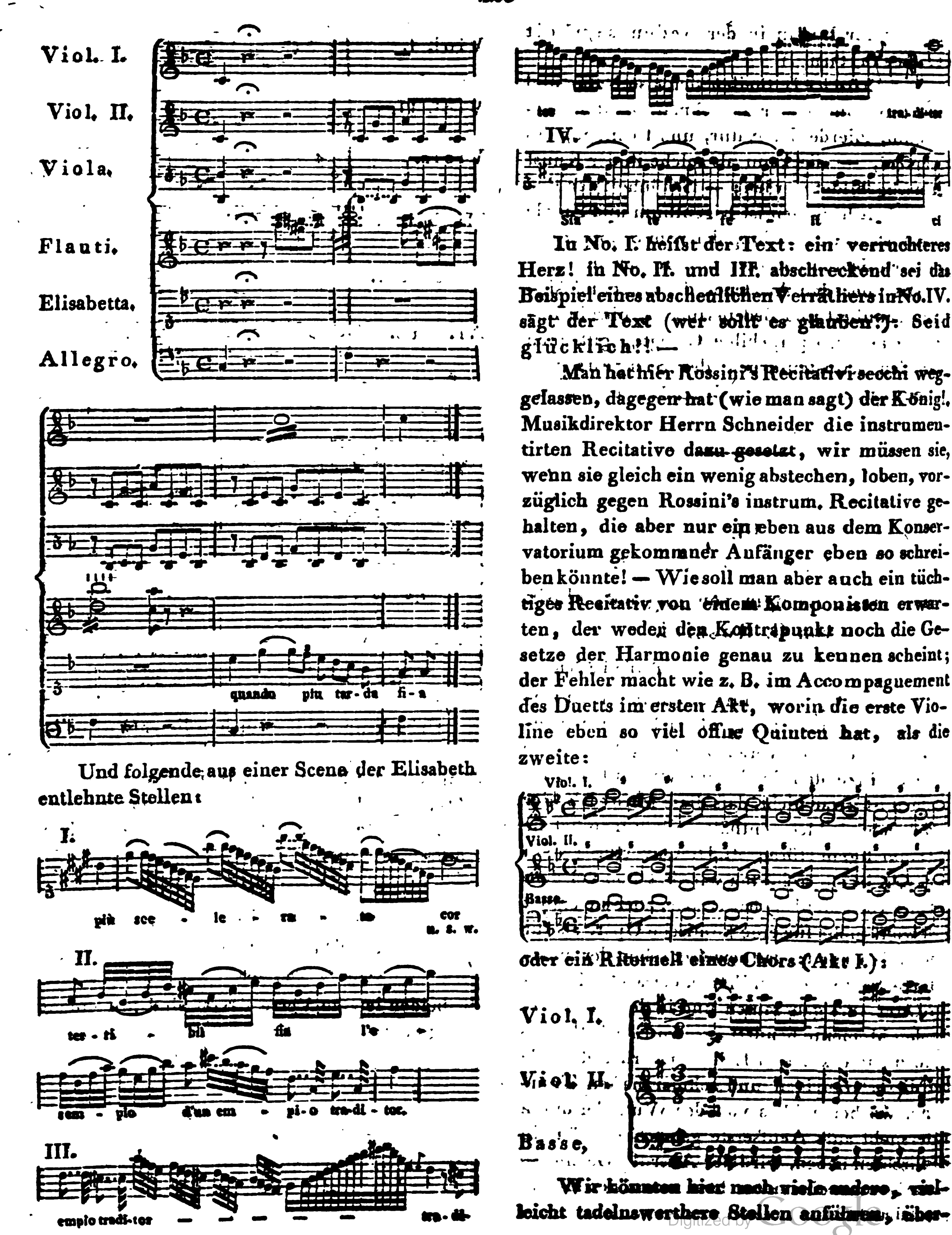
Da diese Oper Rossini's schon in Italien weniger Glück gemacht hat, als viele seiner anderen, so war es wohl voraus zu sehen, daſs sie hier keinen glänzenden Erfolg zu erwarten hätte. Zu läugnen ist zwar nicht, daſs diese Musik R's hier und da schöne Ideen enthält, allein man hat sie mit einmaligem Hören satt. Die Ouvertüre (wenn wir nicht irren, so hörten wir sie schon vor dem Barbier von Sevilla?) hat Grazie, aber sie eignet sich wohl mehr für eine komische Oper, als für eine **Elisabeth**; das beweiset schon der musikalische Satz im ersten Finale, der als Epilog aus der Ouvertüre genommen und in dem entscheidenden Momente benutzt ist, wo Elisabeth Mathilden entdeckt, und Leicester verhaftet wird; bei dieser traurigen und schmerzhaften Trennung, wo beide Alles von der Wuth der durch Eifersucht aufs Aeuſserste gebrachten Königin zu fürchten haben, wird der Ausruf: Gattin! — Gatte! — mit einem durchaus komischen Motive ausgedrückt:



Ueberhaupt fehlt es auch in dieser Oper nicht an Verstöſsen gegen Deklamation, Situation und Charakter der Personen z. B. im Duett des 2ten Akts, in welchem Elisabeth Mathilden zwingt, jedem Rechte auf Leicester zu entsagen. Die Königin ruft aus:

> Pensa, che sol per poco
> Sospendo l'ira mio,
> Quando più tarda fia,
> Piu fiera scoppierà.

die beiden letzten Verse davon sind mit einem völlig tanzmäſsigen Motive für Blasinstrumente gegeben:



Und folgende aus einer Scene der Elisabeth entlehnte Stellen:

In No. I. heisst der Text: ein verruchteres Herz! in No. II. und III. abschreckend sei das Beispiel eines abscheulichen Verräthers in No. IV. sagt der Text (wer sollt' es glauben?): Seid glücklich!! —

Man hat hier Rossini's Recitativi secchi weggelassen, dagegen hat (wie man sagt) der Königl. Musikdirektor Herrn Schneider die instrumentirten Recitative dazu gesetzt, wir müssen sie, wenn sie gleich ein wenig abstechen, loben, vorzüglich gegen Rossini's instrum. Recitative gehalten, die aber nur ein eben aus dem Konservatorium gekommner Anfänger eben so schreiben könnte! — Wie soll man aber auch ein tüchtiges Recitativ von einem Komponisten erwarten, der weder den Kontrapunkt noch die Gesetze der Harmonie genau zu kennen scheint; der Fehler macht wie z. B. im Accompagnement des Duetts im ersten Akt, worin die erste Violine eben so viel offne Quinten hat, als die zweite:

oder ein Ritornell eines Chors (Akt I.):

Wir könnten hier noch viele andere, vielleicht tadelnswerthere Stellen anführen, aber-

gehen sie aber lieber, um nicht weitläuftig zu werden.

Und dennoch zeigt Rossini auch in dieser Oper ein schönes, ausgezeichnetes Talent; einzelne Stücke sind von guter Wirkung z. B. die Arie der Elisabeth mit Chor (welche indeſs die Königin mit der Rosin im Barbier von Sevilla singt), das Duett in F-moll zwischen Leicester und Mathilden mit einem schönen Agitato im Stile Paesiellos. Auch Mathildens Arie in Es-dur ist der Scene angemessen, so wie das Duett und Terzett zwischen Elisabeth, Mathilden und Leicester u. s. w. allein auch in diesen findet man überall Reminiscenzen, lange Passagen aus seinen übrigen Opern u. dergl.

Aufrichtig zu bedauern ist es also, daſs Rossini sein Talent so ganz verschleudert und, statt nützlich nur, schädlich auf die Musik der neuern Zeit einwirkt; denn wer kann es läugnen, daſs R. den einfach-schönen Gesang ganz zu vernichten droht? — Man kann sich wohl zuweilen den Eigenheiten, Vorzügen und Mängeln der Sänger fügen, jene geltend machen, diese verdecken, wie es andre groſse Meister gethan haben und noch thun: unverantwortlich ist es aber, wenn ein Opernkomponist, welcher den Geschmack des Publikums leiten sollte, einen verworrenen, aus Notenhaufen bestehenden Gesang zum allgemeinen macht, wenn er den Sinn der Worte miſshandelt! —

Man behauptet zuweilen in Italien, die deutschen Komponisten dächten zuerst an ihre Bässe und richteten dann die Melodie nach der Harmonie ein; allein kann man nicht mit vollerem Rechte sagen, daſs die ital. Komponisten ihre Opern ohne Text schreiben, wie man es sich wirklich von einem gewissen Freunde in's Ohr sagt und wie es bei der Monotie der jetzigen ital. Opern wohl denkbar ist; denn sind nicht alle groſse Scenen, Finalen u. s. w. ja, das ganze poetische und musikalische Gewebe über einen Leisten gemacht? Wird wohl auf Charakteristik Rücksicht genommen? — Welche Langeweile erregen nicht schon die Tonarten Es-dur und E-dur, deren sich die ital. Komponisten so häufig bedienen, angemessen dem Charakter des Stücks oder nicht, wenn nur ein augenblicklicher Effekt dadurch bewirkt wird! — So läſst man gewöhnlich der Stretta des ersten Finale ein sehr langsames Tempo in dem finstern, aber theatralisch-wirksamen As-dur vorausgehen, worauf die lärmende Stretta im hellen C folgt. —

Genug davon! Wir wollen schlieſslich nur noch den Wunsch aussprechen, daſs der Beifalls-Schwindel, der jetzt auch Wien ergriffen hat, sich nicht auch über Berlin erstrecken möge; daſs uns der Ruhm bleibe, die Kunst in unsern Mauern rein zu bewahren! Bis jetzt indeſs droht, Dank dem geläuterten Kunstsinne der Berliner! noch keine Gefahr! — **Amadeus.**

Aus Frankfurt am Mayn.

Seitdem der ehemalige Frankfurter Groſsherzog, groſsherzig und edel in allem was er that, der hiesigen Reichsstädtischen Spiesbürgerei einen solchen gewaltigen Stoſs versetzte, daſs sie sich trotz aller Mühe noch nicht wieder hat erholen können, entstand ein Wirken für die Kultur, welches immer schönere Früchte trägt, und wovon die öffentlichen Blätter viel Vortreffliches zu erzählen wissen. Die freundlichen, beseligenden Künste sind es aber auch hier, welche vorzugsweise die Gemüther fesseln, und vor allen die heimische Tonkunst, die sich mit leiser, unwiderstehlicher Gewalt der Herzen bemächtigt und sie der frostigen Alltäglichkeit entrückt. Nicht leicht bietet eine Stadt so reichhaltigen, mannigfaltigen musikalischen Genuſs, als unser Frankfurt, welches im Theater, Museum, und Cäcilien-Vereine drei Anstalten besitzt, über welche ich einzeln mich kurz aussprechen will. Das Theater gehört einer Gesellschaft Aktionärs, die mehr auf ihr Vergnügen, als ihren Nutzen denken; denn alle Jahre haben sie einen bedeutenden Zufluſs zu geben, obwohl in der Messe alle Tage, und sonst fast immer ohne Ferien, in der Woche fünfmal gespielt wird. Das Schauspiel ist, drei bis vier vortreffliche Individuen abgerechnet, sehr untergeordnet, desto mehr aber glänzt die Oper, welche mit der jeder Residenz im Wesentlichen wetteifern kann. Das Orchester, von jeher mit Recht, für eines der besten gehalten, ist ein wackrer Schmuck unserer

Bühne und wird von den Einwohnern, die glauben, es könne nicht anders sein, nicht so anerkannt, wie von allen Fremden. An der Spitze stehet, der als einer der vortrefflichsten Kapellmeister bekannte, musikalisch sehr vielseitige ausgezeichnete Guhr, der mit ungemeiner Thätigkeit alles Bedeutende, was am musikalischen Horizonte erscheint, sogleich auf die Bühne bringt. Obschon das Gesangpersonal in den Demoiselles Bamberger, Schulze, Rothammer, in den Herrn Dobler, Gröſser und Niefer ausgezeichnete Künstler besitzt, obschon die Chöre, besonders der Männerchor, recht gut einstudirt sind, so sind die Leistungen auf der Bühne doch nicht in dem Grade bedeutend, wie die des Orchesters.

Das Museum ist eine vom ehemaligen Fürsten gestiftete und etwas, doch nicht hinlänglich ausgesteuerte Anstalt. Alle Künste und Wissenschaften sind hier einheimisch, und folglich kann in keiner Bahn etwas durchgreifendes geschehen. Die Sitzungen deren im Winter alle 14 Tage eine ist, werden mit einem gröſsern oder kleineren Tonstück eröffnet, dann setzt sich irgend ein Gelehrter auf den Katheder und liest etwas Eigenes oder Fremdes, je nach dem ihn der Himmel zur geistigen Sonne, oder zum bloſsen Planeten bestimmt hat. Während dem das Musiciren den ganzen Abend durch mit dem Vorlesen wechselt, glänzen an den Wänden in stiller Zauberfülle die Gemälde, oder in blasser Bescheidenheit die Kupferstiche, die das Museum, oder ein reicher Sammler, oder ein sich empfehlen wollender Künstler der Beschauung darbietet. Am reichsten wird das Feld der Musik bearbeitet, und hier hat man Gelegenheit die groſsen Tondichtungen eines Beethoven unverstümmelt und mit seltener Vollendung von unserm Theaterorchester vortragen zu hören. Seit einigen Jahren hat sich unter dem Namen Cäcilien-Verein ein Dilettanten Gesang-Verein gebildet, der unter Hrn Schelbles kluger zweckmäſsiger Leitung schnell zu einer solchen Bedeutung heranwuchs, daſs er mit Allen auch ältern Deutschlands der Art sich messen darf. Nur ernste, der Theilnahme von über hundert Mitgliedern würdige Werke werden gewählt, und so lange einstudirt, bis die Aufführung ganz gelungen genannt werden darf. Die Individual-Leistungen sind noch aus Mangel ganz ausgebildeter Solostimmen unter der Total-Leistung, besonders was den männlichen Sologesang anbetrifft. Jedoch sorgen die Privatlehrer, deren es hier hinreichend viele gute in jedem Fache giebt, daſs bald auch die persönliche Virtuosität sich entwickle. Alle Winter giebt der Verein hier öffentliche Konzerte, die so besucht werden, daſs man sich auf eine dem Lokal angemessene Zahl von Billetten beschränken müssen. Wir hörten die meisten und vorzüglichsten Oratorien von Händel, das Requiem, Messen, Kantaten und den Idomeneo von Mozart, und man fand nichts anders zu beklagen, als daſs die Verhältnisse nicht die Zuziehung des Orchesters gestatten, und man also die auf reiche Instrumentirung berechneten Werke Mozarts nur mit Klavierbegleitung hören konnte. So viel schönes ich hier von Frankfurts musikalischen Leistungen ohne Pralerei sagen konnte, so muſs ich nun auch eine Schattenseite berühren, die so wichtig ist, daſs sie alles angeführte Gute überwiegt. Ich meine den erbärmlichen Zustand der Kirchenmusik. Wenn man für die obigen drei Anstalten Tausende verwendet, so ist man in Beziehung auf die Kirche so sparsam, daſs man einst bei einem festlichen Anlaſs in der Katharinenkirche (unsere Hauptkirche) dem Cäcilien-Verein erlauben wollte darin zu singen, wenn er — das Orchester bezahlen wolle. Gegenwärtig, da man mancherlei gute neue Einrichtungen in Beziehung auf Schulen macht, sprach man auch von Wiederherstellung der Katharinenkirchen-Musik; allein die Sache würde Geld kosten, und so bleibt es gewiſs nur noch beim Sprechen. Nach dieser allgemeinen Skizze des musikalischen Zustandes unserer Stadt, gehe ich zu einigen speziellen Nachrichten über. Es ist für Frankfurt kunstgeschichtlich merkwürdig, daſs nach Wien, zuerst in Deutschland die Erwartung erregende Euryante hier aufgeführt wurde. Mag auch ein übereilter Bericht in der Abendzeitung sagen, was er will, so ist es doch faktisch, daſs diese Oper vom Publikum so kalt aufgenommen wurde, daſs sie schwerlich lange auf der Bühne sich halten wird. Den Grund des Miſsfallens liegt in einer unrichtigen ästhetischen Theorie der neuesten

Komponisten, worüber ich mich künftig ausführlich mittheilen werde, weil das ein Irrthum des musikalischen Zeitgeistes ist. Dem. Bamberger lösete mit vielem Glücke die ungeheure Aufgabe der Hauptrolle, allein ihre physische Kraft unterlag daran, man fürchtete sehr für ihre Stimme, und sie durfte lange nicht wieder singen. Mehr Glück machte Spohrs Jessonda, und sie bedarf nur noch einiger Wiederholungen, um sich dem Publikum eben so lieb zu machen, wie die frühern Opern dieses grofsen Meisters. König Siegmar, eine grofse heroische Oper in drei Akten von Rochlitz, in Musik gesetzt von Hrn Guhr, ist bis jetzt noch das einzige dramatische Werk, welches wir von unserm Kapellmeister auf der Bühne sehen, allein schon ein hinreichender Beweis, dafs dem Verfasser alle Mittel zu Gebote stehen das zu leisten, was man von einem Operkomponisten verlangt. Vollkommen reiner Satz, gänzliche Beherrschung des Harmonie-Schatzes durch reiche Modulationskunst bewiesen, und ein mannigfaltiger, origineller Gebrauch der Instrumente sind Vorzüge, die mancher gepriesenen Oper abgehen, und fanden hier gerechte Anerkennung; allein der Text mifsfiel gänzlich, indem er nicht nur das ästhetische Gefühl sondern auch das sittliche beleidigte; und nur dadurch, dafs ein hiesiger bekannter Schriftsteller die gröbsten Verstöfse durch geschickte Umarbeitung ganzer Scenen zu mildern suchte, wurde er leidlich. Von den diesjährigen Konzerten schweige ich, weil dieser Winter nicht reich daran war, um von einer seltenern und eigenthümlichern Erscheinung noch einige Worte zu sagen. Der, durch seine Schriften, wie durch seine Kompositionen allbekannte Hans Georg Nägeli von Zürich hielt hier vor einem sehr zahlreichen Publikum eine Reihe von Vorlesungen über Musik, in denen er vollständig ihre Bedeutung im Leben philosophisch entwickelte, und so eine bis jetzt noch nicht gehabte, ästhetische Theorie dieser räthselhaften Kunst aufstellte. Nur einem philosophischen Musiker, oder einem musikalischen Philosophen ist es möglich, sich und andere über die Musik zur Klarheit zu bringen, denn diese Herrscherin im Reiche der Gefühle kann sich eben so wenig selbst begreifen, als es blofsen Gefühlen möglich ist, klare Begriffe zu geben. Bis jetzt trieben sich die theoretischen Männer vom Fache nur mit der Technik herum und sprachen in psychologischer Beziehung von ihrer Kunst eben so gemein und oberflächlich, als sprachgebildete dichterische Schöngeister, ohne Musikverständige zu sein, schwülstig nebelten und schwebelten und neue Ansichten über Musik mitgetheilt zu haben glaubten, indem es blofs subjektive Ausgüsse ihrer Empfindungen waren. Diese Herren meinen, ein Musikstück sei ein um so gröfseres Meisterstück, je mehr es auf sie selbst wirke, und erheben in dieser Täuschung oft sehr mittelmäfsige Werke bis zum Himmel, wie es selbst dem vortrefflichen Tiek im Phantasus erging. Es ist also glücklich, wenn einer uns in einem Felde die Augen öffnet, wo sonst blos die Ohren offen waren, und ob das Nägeli vermochte, wird bald ein gröfseres Publikum entscheiden können, indem nun seine Vorlesungen gedruckt werden.

IV.

Allerlei.

Kalender-Gaben, von J. K. Marckwort.

Von den Finsternissen, Wind und Wetter beim Theater.

I.

Finsternisse.

Wie es Sonn- und Mondfinsternisse, so giebt es auch Kunst- und Geschmackfinsternisse. Eine Kunstfinsternifs entsteht, wenn der Künstler mit seinem Planeten des mondsüchtigen Selbstdünkels vor die Sonne höherer Kunstgestaltung; Geschmackfinsternisse entstehen da, wo das Publikum mit dem Erdplaneten seiner groben Sittlichkeit vor das Licht der Sonne tritt; Erfahrne Sternkundige haben noch nicht zu entscheiden vermocht, von welcher Seite her die mehrsten Finsternisse einzutreten pflegen.

II.

Theater-Winde.

Südwind ist der herrschende bei eigentlichen Hofbühnen; ist er auch oft brennend und zehrend, und liefert er defshalb weniger Frucht; so gedeihet doch dasjenige, was er aufkommen

läſst, zur besseren Reife. Er ist deſshalb allen andern vorzuziehen.

Nordwind ist herrschend bei herumziehenden Direkteurs: er treibt so im frostigen Sturme alles zusammen, wie er es wirbelnd wieder aus einander schleudert. Die theatralische Jugend wird aber durch ihn abgehärtet, und zu ferneren Strapazen tauglich gemacht. Mancher Held hat sich unter seinen Orkanen gebildet; doch den Heldinnen raubt er gewöhnlich den schönsten Schmuck.

Ostwind ist herrschend bei selbstständigen Direktionen. Er ist trocken, und fodert daher häufiges Begieſsen, oder künstliches Befruchten, damit kein Nahrungsmangel entstehe.

Westwind ist schlaff und wässerig. Er wirft sich mit seiner wankelmüthigen Veränderlichkeit am liebsten dahin, wo Theater-Komitee'n nicht wissen ob sie sich mehr mit der Beförderung der Kunst, oder mit der Abdankung der Bühnen-Mitglieder beschäftigen sollen.

Hieraus erklären sich die zusammengesetzten Winde von selbst:

Südost herrscht da, wo Hof und selbstständige Direktion (d. h. Intendanz) gemeinschaftlich sich geltend machen. Er ist milder, je nachdem er mehr südlich; härter und die Mitglieder zwickender, je nachdem er östlicher ist.

Nordost stellt sich da ein, wo man einen wandernder Direkteur durch eine Oberdirektion zu veredlen trachtet. Der Direkteur wird der Geschorne, und die Darsteller müssen ihre Wolle liefern.

Nord-West pfeift da einher, wo im Schiffbruche eine aufgelösete Gesellschaft sich durch eine willkürlich gewählte Komitté zu erhalten trachtet. Bei der geringsten Veränderung sucht jeder ausgehungert das Weite, und die Stadt behält die gemachten Schulden.

Süd-Nord endlich, ein an und für sich unnatürlicher Wind, herrscht da, wo ein Hof die Kunst einem Direkteur überliefert. Sturm und Hitze verdrängen sich abwechselnd.

(Die Fortsetzung folgt.)

Unerwarteter Erfolg einer Fugenkomposition.

(Aus dem Leben.)

Ein neu angestellter Organist in einer Provinzialstadt führte beim Antritte seines Amtes eine Kantate von eigener Komposition auf, in der nach einigen einfachen Chören und dergleichen eine tüchtige Fuge folgte. Sie wurde auch bei verdoppelter Anstrengung des Dirigenten gut ausgeführt. Unten in der Kirche aber erhob sich unter den ehren- doch nicht musikfesten Bürgern ein steigendes Murmeln und Kopfschütteln. „Nu sin se rut“ (nun sind sie heraus) hieſs es, als die zweite und dritte Stimme nach der alten Marpurgs Regel auf Dissonanzen eintraten; „kiek, wie hä ficht,“ hörte ein Nahestehender, als der Direktor bei einer engern Durchführung eifriger taktirte, „'s giht man nich, hä kann ja nischt!“

x.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 30. Juny 1824.

Den 1. Im Schauspielhause: 1) Rose, die Müllerin, Musik von A. Baron v. Lauer; 2) Der Bär und der Bassa, Musik von K. Blum.
— 4. Im Opernhause: Elisabeth, Königin von England, Musik von Rossini.
— 5. Im Schauspielhause: Die Heirath im zwölften Jahre, Musik von K. Blum.
— 6. Im Opernhause: Preciosa, Musik von K. M. v. Weber.
Im Schauspielhause: Die schöne Müllerin, Musik von Paesiello.
— 7. Im Opernhause: Elisabeth, Königin von England.
— 11. Im Schauspielhause: Riquet der Haarbüschel, Musik von K. Blum.
— 13. Im Schauspielhause: 1) Das verborgene Fenster, oder: Ein Abend in Madrid, Musik von I. P. Schmidt; 2) Riquet der Haarbüschel, Musik von K. Blum.
— 14. Im Schauspielhause: Der Freischütz, Musik von K. M. v. Weber.
— 15. Im Opernhause: Kiaking, Ballet von Titus, Musik von A. Girowetz.
— 17. Im Opernhause: Die Waise und der Mörder, Musik von I. Seyfried.
— 18. Im Opernhause: 1) Elisabeth, Königin von England, Musik von P. Rossini; 2) Die glückliche Rückkehr, Ballet von Telle, Musik von Gürrlich.
— 20. Im Opernhause: Das unterbrochene Opferfest, Musik vom Ritter v. Winter.
Im Schauspielhause: Der Bär und der Bassa, Musik von K. Blum.
— 21. Im Opernhause: 1) Die Wiener in Berlin; 2) Violin-Konzert, von Lafont; 3) Kiaking, Ballet von Titus, Musik von A. Girowetz.
— 22. Im Schauspielhause: 1) Die Wiener in Berlin; 2) Riquet der Haarbüschel, Musik von K. Blum.
— 24. Im Opernhause: Die Wiener in Berlin.
— 25. Im Opernhause: Die Zauberflöte, Musik von Mozart.
— 27. Im Opernhause: Kiaking; Ballet von Titus, Musik von A. Girowetz.
— 30. Im Schauspielhause: Riquet der Haarbüschel, Musik von K. Blum.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8. July — Nro. 27. — 1824.

I.
Freie Aufsätze.

Elementargedanken über die Vereinigung der Poesie mit der Musik.

Ueber diesen Gegenstand erschöpfend schreiben zu wollen, hiefse im Grunde nichts anders als eine vollständige Lehre beider Künste aufstellen; denn so scheinbar getrennt manches steht, würden sich dennoch für die verschiedenartigsten Kunstformen in beiden Gebieten Beziehungen, Analogien und Korrelate auffinden lassen. Uns sei es hier nur vergönnt, einiges anzudeuten, was sich aus vielfältiger Erfahrung für uns zum Gesetze gebildet. Dabei setze ich voraus, dafs ich nicht zur Verantwortung über manche Lücke in der Aufstellung meiner Behauptungen gezogen werden darf, wiewohl ich jeder Inkonsequenz die man mir nachweist, selbst das Verdammungsurtheil sprechen werde. Es sei mir nun vergönnt, hier zu verfahren wie ein geübter Mathematiker, der schon Geübtern etwas darthut; er wird in der Auflösung seiner Formeln manche Brücke zu schlagen unterlassen und dreist springen, weil er voraussetzen darf, dafs man ihm dennoch zu folgen Kraft besitzt. Der Raum dieses Blattes wäre ja auch für ein Verfahren, welches sich zu sehr ins Konkrete einlassen wollte, zu beschränkt. —

Die Musik ist wesentlich diejenige Kunst, welche die Empfindung am reinsten darstellt, gesondert von aller Betrachtung. Ihr Material selbst, der Ton, ist an und für sich schon etwas schönes, in noch höherem Grade, wie die Farbe für sich ebenfalls schon eine gewisse Kunstbedeutung hat. Sie verhalten sich zu einander, Ton und Farbe, wie die Sinne mit denen sie aufgefafst werden; denn das Ohr ist der edelste, reinste, und am feinsten unterscheidende (?) u. die unmittelbare Vermittelung des Sinnlichen und Geistigen, indem es durch die Sprache den Gedanken in seiner Reinheit aufzufassen vermag. In dieser Beziehung ist auch die Kunst, die rein durch den Sinn des Ohrs aufgefafst wird, die edelste und reinste und am wenigsten des Mifsbrauchs und der Verirrung fähig. Ihr Gebiet ist ihr durch den abgeschlossenen Sinn des Ohrs so fest angewiesen, dafs sie dieses nie zu verlassen vermag, sondern nur in ihren Mitteln sich selbst darzustellen irren kann (wenn z. B. heut zu Tage Sänger Instrumente und Klavieristen Equilibristen vorstellen wollen.) Ferner hat die Musik noch das Eigenthümliche, dafs sie kein Gleichnifs in der lebendigen Natur findet, wo nur Geräusch existirt, keine Töne. Ein gewisser Erfahrungsmaafsstab aus der Wirklichkeit, den man bei allen andern Künsten erlangen kann (freilich geschiehts oft verkehrt genug und hat den häufig so absurd geführten Streit über Natur in der Kunst veranlafst) fällt also bei ihr ganz weg. Deswegen aber haben diejenigen, die sie nicht ausüben, oft auch so ganz verkehrte Begriffe von ihr, dafs sie gar nicht musikalisch denken und die Musik selbst nicht anders auffassen können, als Thiere, die den Ruf und die Stimme ihres Herren kennen.*) Und darin ist der Grund zu suchen, warum für Musik so unverständig gedichtet worden; dafs von Musikern selbst oft so einsichtslos bei der Wahl ihrer poetischen Grundlage verfahren wird, liegt weniger im Mangel der Kenntnifs ihrer musika-

*) Ich gebe ein Beispiel statt vieler. Man sprach über Glucks Alceste, und es bemerkte Jemand sehr richtig die Schwäche des 2ten Akts der sich in einem unendlichen Duett handlungslos und wirkungslähmend hinzöge. Ein sonst gebildeter, ja einsichtsvoller Mann erwiederte darauf: „das ist ja eben die grofsartige Weise der höchsten Meister in der Musik, nicht von Einem zum Andern zu springen, sondern Eines auf die verschiedenartigste Weise zu behandeln, wie hier ein Thema fugenartig beleuchtet und durchgesponnen wird.“ Ipsissima verba. Läfst sich tollerer Unsinn erfinden?

lischen Mittel, als in ungeübter Beurtheilungskraft dichterischer Werke, da sich diese nicht augenblicklich auf Musik selbst, sondern nur auf höhere Gesetze der Musik beziehen lassen, deren sich die Jünger dieser Kunst nicht immer bewufst sind, obwohl sie die Klippen ihrer Irrbahn oft durch geübten Sinn zu vermeiden wissen. (Hierher gehören z. B. die mifsgebornen Zwillinge von Kompositionen der Schillerschen Glocke, durch Hurka und Romberg.)

Wir wollen jetzt versuchen einige allgemeine Grundsätze aufzustellen, nach denen der Dichter zu erfahren habe, um dem Musiker eine tragende Grundlage, keine hemmende Fessel zu sein.

Der Musik, als Kunst der reinsten Empfindung, geht die Fähigkeit ab, irgend einen Gedanken der Verstandeswelt auszudrücken. Wer diesen Grundsatz nicht vor Augen hat, kann ewig nie ein musikalisches Gedicht liefern. Gedanken dieser Art lassen sich nur deklamiren, nicht komponiren, d. h. sie können nur in der Stimmung einer Person, die sie eben aussprechen will, aufgefafst werden, sind aber an und für sich ganz unmusikalisch. Z. B. „Entbehre und geniefse.“ Einzeln hingestellt weifs die Musik mit diesen Worten gar nichts anzufangen. Verhältnisse können indessen einen Charakter der Musik bestimmen, wozu sie die zufälligen Grundstriche werden. Es könnte z. B. Sarastro diese Worte mit Ernst an Tamino richten; oder auch ein schalkhaftes Mädchen könnte ihren verlangenden Liebhaber necken. Man sieht also leicht, dafs die Musik durchaus nichts von dem Gedanken selbst, sondern nur den Charakter der Person, die sie ausspricht, ausdrückt. Allein selbst dies ist nicht immer möglich. Denn die Musik ist eine Kunst der Zeit und giebt ihre Eindrücke in einer Folge von Tönen, deren jeder einzelne ein lebendiger Theil des Ausdrucks ist. Bei der Poesie dagegen drängen alle Theile nur auf einen Moment der Auffassung hin, der an sich untheilbar ist, und die Zeit, unter der sich diesen Moment der Auffassung ausbildet, erscheint nur als Accessorium. Wenn daher ein Gedanke des Verstandes mit mehren Worten oder gar Perioden ausgedrückt ist, so wird er der Musik in jedem Fall unzugänglich, weil man bei der Ausdehnung, die sie nothwendig haben mufs, den Faden verlieren würde. *) Man mache z. B. den Versuch, irgend eine philosophische Definizion zu komponiren, die denn doch auch einem Weisen, oder scherzhaft einem persifflirenden Charakter in den Mund gelegt werden könnte, und man wird sehn, wie weit man kommt.

Dasjenige Gebiet der Poesie in welchem sie mit dem Reiche des Gedanken zusammenstöfst mufs also, als dem, womit sie an das Reich der Musik gränzt, schnurgrade entgegen, durchaus vermieden werden.

Man sollte meinen, unsern heutigen gedankenarmen Poeten müsse die Befolgung dieser Regel sehr leicht werden. Allein in der That wird die Dichtung dadurch sehr erschwert; wenn sie nämlich noch irgend darauf Anspruch machen will, selbständig etwas zu gelten. Denn durch die Entfernung aus dem bezeichneten Gebiete, gehn ihr auch eine Menge von Zuständen verloren, mit denen der selbständige Dichter variiren kann. Und mit diesen verliert sie zugleich eine Masse von Wortformen, so dafs sie in ihren äufsern Mitteln sogar sehr beschränkt wird. Nach der Abscheidung des Gedankengebiets bleibt ihr nämlich nur das der Empfindung, und zwar der unmittelbaren, nicht einer solchen die sich erst durch eine Kette von Schlüssen erzeugt und auf diese Art mehr ein Resultat der Vernunft, eine durchgehende Farbe des Gemüths, oder Lebensansicht wird. Um deutlich zu sein, gebe ich wieder Beispiele: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Uebel gröfstes aber ist die Schuld!“ Ein so tiefer Ernst in diesen Worten liegt, so kann man doch nicht behaupten dafs sich etwas als unmittelbare Empfindung daraus gestalte, was die Musik aufgreifen könne. Man könnte wohl als Hintergrund eine ernste, hohe Seelenkräfte bewegende Musik dazu annehmen. Doch würde selbst diese einer gröfsern Ausdehnung bedürfen, als ihr die Worte zulassen, wenn die Wirkung entscheidend hervorgebracht sein soll-

*) Ich mufs hier bitten, nicht zu glauben, dafs ich mit Lessing im sonst so scharfsinnigen und belehrenden Laokoon einseitig und unverständlich behaupten wolle, die Musik sei eine langsamere Kunst, als die Poesie. In der Poesie giebt es gar kein wesentliches Zeitmaafs; daher sind beide Künste in dieser Beziehung inkommensurable Gröfsen, wie Scheffel und Meile.

te. Aus solchen Verhältnissen der Musik und Poesie, die nur allgemein an Zustände, nicht an Worte geknüpft sind, erzeugt sich das Melodram, über dessen Werth oder Unwerth und Zulassung zum künstlerischen Bürgerrechte hier nicht gesprochen werden soll noch kann. — Als ein zur zur Komposition ganz untaugliches Gedicht, das jedoch den schönsten musikalischen Hintergrund hat, muſs ich hier, weil es ganz in diese Gattung paſst, Schillers Hero und Leander nennen. Das ganze Gedicht athmet die musikalische Empfindung die es giebt, die Liebe. Allein die Form unter der sie ausgesprochen wird, ist viel zu fein und vielseitig nüancirt, als daſs die Musik diesen Krümmungen nachgehen könnte. Als selbstständiges Gedicht ist es das schönste und ergreifendste; in Musik gesetzt, würde es erkalten und sterben, wie ein Fisch selbst im Paradiese nicht auf dem Lande leben könnte. Und das musikalische Gedicht muſs eine Amphibie sein.

Wir nähern uns auf diesem Wege mehr und mehr dem Ziel unsrer Betrachtung; denn wir steigen nach und nach in das reine Gebiet der Empfindung hinauf. Die Poesie, sagte ich oben, habe eine Menge von Wortformen eingebüſst, indem sie sich aus dem bezeichneten Gebiete entfernt. Dies ist so zu verstehn: nicht nur im Ganzen, sondern auch bis ins Einzelne hinein, muſs ein musikalisches Gedicht versuchen die Empfindung unmittelbar anzuregen. Denn die Musik ist, wie oben angemerkt, im kleinsten Zeittheilchen organisch und lebendig, und bleibt es um so mehr, je mehr auch das ihr zum Grunde liegende Gedicht diese Eigenschaft hat. Deshalb muſs eine Menge von Worten, die nur Verstandesbegriffe bezeichnen, alle, die wenig oder gar keine sinnliche Anschauung geben, durchaus aus musikalischen Gedichten verbannt sein. Dahin rechne ich z. B. die Worte: Hinsicht, Ergebenheit, Möglichkeit, Anlaſs*); alle unbestimmte Verba, besonders wenn sie sich vielsilbig breittreten als: zubereiten, wiederherstellen, einhändigen; alle unmalerische Adjektive als: gehorsamst (komisch brauchbar wegen des tiefen Bücklings, den man dabei denken kann) eigenthümlich, gewissenhaft; und besonders gehäufte, vorzüglich lange Partikeln, von denen ich nur unmaſsgeblich und nichts destoweniger als Karrikaturen von Warnungstafeln hier aufstellen will.

(Der Schluſs folgt.)

*) In der Uebersetzung der Alceste, wie man sie in Berlin giebt, fragt Herkules: Ist Anlaſs zum Gram hier vorhanden!!!
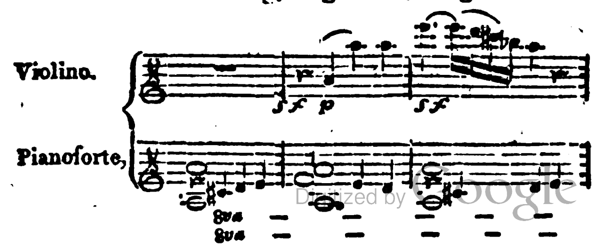
II.
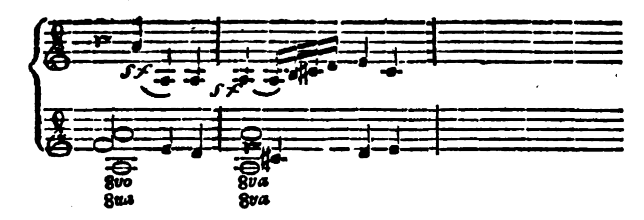
Recensionen.

Adagio ed Allegro agitato concertante, per il Pianoforte e Violino o Flauto, composto da G. Fed. Mantey, Barone di Dittmer. Op. 8. Berlin im Magazin für Kunst, Geographie und Musik. Pr. 1 Thlr.

Ref. muſs diese Komposition des Hrn. Dittmer, von dem er schon weit bessere kennt (z. B. eine in der oben genannten Handlung herausgegebene Fantasie mit Variationen auf „an Alexis etc.") eine leichtfertige nennen, nicht in Bezug auf ihren Charakter, sondern um das Verfahren zu bezeichnen, das der Komponist in ihr an den Tag gelegt hat. Man erlaubt sich wol in einer freundlichen, aber unkünstlerischen Stunde am Pianoforte eine Tändelei ohne Zweck, als — ein Paar Minuten zu verbringen; man spielt in solchen Momenten mit Anklängen dessen, was in edlern Stunden uns berührt hat, was in geweihtern unser ganzes Herz erfüllen würde — wer wäre so pedantisch streng, diese Art von behaglichem Nichtsthun verbieten zu wollen? Allein welcher Künstler von Selbstgefühl wird es der Mühe werth halten, einen solchen Scherz ernsthaft schwarz auf weiſs hinzuschreiben? Und wer wollte gar dergleichen dem Publikum vorlegen?

Was Herr Dittmer uns hier bringt, ist nichts besseres. Einem rapiden Anfange (Allegro molto con fuoco, A-moll 4/4) etwa in der Weise, wie die Ouvertüren zu Olimpia und Nurmahal (nach der neuen Bearbeitung) beginnen, folgt ein Satz
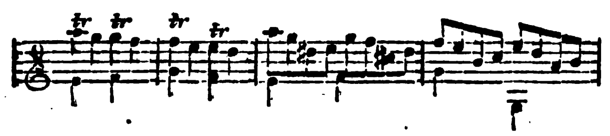




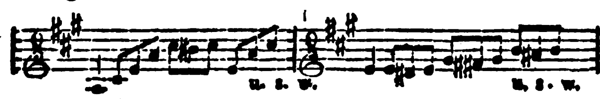
der auf etwas tief und schmerzlich oder schauerlich Empfundenes vorbereitet; der Nachsatz artet bald in einen gewöhnlichen Opernschlufs



aus und statt des Erwarteten, erhalten wir nun ein kurzes Adagio cantabile (A-dur 4/4) und ein Allegro agitato (A-moll 4/4) beide, besonders aber das Adagio zwar von angenehmer, weicher Kantilene, aber ohne besondern, gehaltenen Ausdruck, beide an den neuesten Kavatinen und Arietten-Stil streifend (als Belag, giebt Ref. nur die eine Schlufsformel



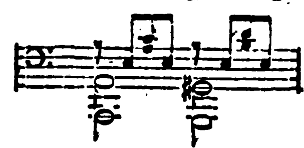
aus dem Agitato) und zum Schlusse wird in einem Brillante un poco piu mosso A-dur der erste Abschnitt des Allegrothema gegen lebhafte Triolenfiguren



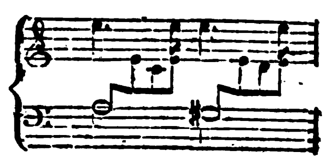
durchgeführt.

Doch würde Ref. aus dem bisher Gesagten nicht so streng über die Komposition geurtheilt haben — denn warum soll es nicht gestattet sein, auch ein in Süfslichkeit verschwimmendes Gefühl einmal zu malen — wenn der Komponist nicht selbst für diese so geringe Intention zu leicht gearbeitet hätte. Ein Tonstück für zwei Instrumente ist ein Dialog und selbst die Unterhaltung zweier Stutzer mufs, künstlerisch dargestellt, den Regeln des Dialogs entsprechen. Dahin gehört z. B. dafs jeder, was er nun einmal sagen will, auch bis zu Ende ausspreche, oder dafs im Dialoge in der vorausgesetzten Situation, Gemüthsbewegung u. s. w. ein Grund liege, ihn unterbrechen, oder vor dem Schlusse verstummen zu lassen; dahin gehört ferner, dafs, was schon von Einem ausgesprochen ist, vom Andern nur gesteigert — kräftiger, oder inniger — oder nach seiner Individualität motivirt, nicht aber unbedeutender wiederholt werden darf. Im musikalischen Dialog endlich, der vor dem dichterischen die Fähigkeit voraus hat, seine Personen zugleich und doch Verschiedenes reden zu lassen, ist wünschenswerth, dafs auch die Nebenrede (nach technischem Ausdrucke: die Begleitung) nicht beständig in vollkommner Unbedeutenheit beharre. Gegen diese gewifs anzuerkennenden Regeln ist nur zu häufig verstofsen.

Im Agitato S. 6 z. B. trägt das Pianoforte den Hauptsatz vor, überläfst aber S. 7. System 1. Takt 4 bis 10 den Schlufs desselben der Violin, die zuvor (nachdem sie selbst das Thema vollständig gegeben) den Vortrag des Pianoforte nicht einmal begleitend unterstützt hatte; und dieser Eintritt ist um so unzweckmäfsiger, da gleich im folgenden Takte, die Violin als Hauptstimme den Seitensatz ergreift. Ungünstig wirkt es auch in diesem Abschnitte (nach unserer zweiten Regel) dafs das Thema erst von der gesangreichern Violin u. mit volltönender Pianofortebegleitung vorgetragen,



dann aber vom Pforte allein und gegen das Vorangeschickte ziemlich dürftig



wiederholt wird. Fast durchgängig besteht endlich die Begleitung in gewöhnlich gebrochenen Akkorden und nur das Finale (Allegrobrillante) macht hiervon eine Ausnahme.

Die Violinstimme ist nicht nur über der Pianofortepartie mit abgedruckt, sondern auch besonders beigefügt und für den beschränktern Umfang der Flöte zweckmäfsig in einer zweiten Bei-

lage arrangirt. Die Ausführung ist für alle drei Instrumente, besonders aber das Pianoforte, leicht. Stich und Papier sind gut.
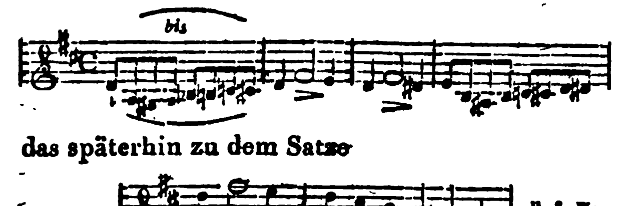
A. Z.

Ouvertüre zu dem Schauspiele Ludwig der Baier, komponirt, für das Pianoforte zu 4 Händen, eingerichtet etc. von G. F. Mantey, Baron von Dittmer, op. 9. Berlin im Magazin für Kunst, Geographie und Musik. Preis 20 Gr.

Eine Ouvertüre ist bestimmt den Hörer auf das Kunstwerk das ihr folgen soll, vorzubereiten. Dies kann sie auf zwiefachem Wege: einmal, indem sie den Zustand malt, welcher dem im Hauptwerke darzustellenden vorangegangen ist, (wie z. B. die Ouvertüre zu Iphigenia auf Tauris den Sturm, welcher den Orest an das Land geworfen hat.) Dann aber dadurch, daſs sie die Grundidee des nachfolgenden Kunstwerks geistig darstellt. In dieser Auffassung gilt uns die Ouvertüre als dasjenige Werk, in welchem der Komponist seine letzte und kräftigste Anschauung vom Ganzen niedergelegt hat. So finden wir in Beethovens Ouvertüren zu Koriolan und Egmont, in der erstern jeden Charakterzug des Helden, der den wesentlichen Inhalt des Stückes ausmacht; in der letztern jedes Motiv des unsterblichen Trauerspiels und es ist gleichsam nur die herrliche Bestätigung dessen, was der Tondichter in der Ouvertüre überzeugend verkündet hat, wenn am Schlusse des Trauerspiels der letze Satz der Ouvertüre als Siegsymphonie wiederkehrt.

Nicht so ernstlich hat es der Komponist mit der vorliegenden Komposition gemeint. So wenig das Uhlandsche Schauspiel, Ludwig der Baier, mit einer Schöpfung unsers Göthe verglichen werden darf, so bietet es doch Charaktere und Situationen, die an und für sich und in ihren Gegensätzen interessant, die inhaltreich genug sind, um zu einer vortrefflichen Charakter-Ouvertüre Stoff und — wenn man überhaupt dabei auf das Werk eingeht — Begeisterung zu verleihen. Der milde, in Bewuſstsein der Gerechtigkeit seiner Sache, so heldenstarke und doch wieder so edelmüthige und freundliche Ludwig — sein hochfahrender ungerechter und im Grunde seines Charakters doch edelsinniger Gegner Friedrich — Friedrichs zorniger Bruder, von Jugend auf der Rache geweiht und Friedrichs Gattin Isabella, von Liebe und Stolz in südlicher Flamme glühend, die Friedrichs Niederlage beweinte, bis ihre schönen Augen in Thränen starben — das Wiederfinden der Gatten, sie erblindet, er von der stolzen Höhe seines Glücks herabgestürzt, in seinen hochfahrenden Planen unheilbar gelähmt, aber nun erst sich edler und groſsherziger erhebend als je: o Himmel, was hätte das für eine Ouvertüre geben können!
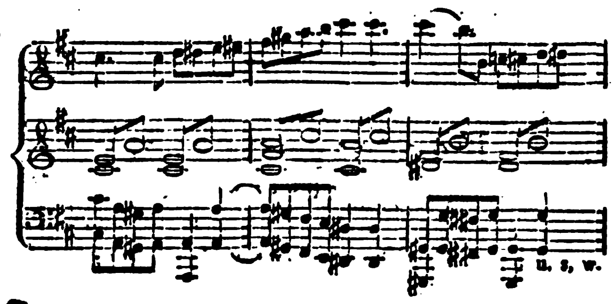
Der Komponist scheint die seinige geschrieben zu haben, ehe er von dem Inhalte des Werkes erfüllt und durchdrungen, ehe derselbe in ihm zu musikalischen Ideen geworden war und diese sich zu Einem Ganzem verschmolzen hatten. Daher findet sich in seiner Ouvertüre nur der Anklang der allgemeinen Richtung, die man bei einer blos flüchtigen Auffassung des Schauspiels entnimmt. Nach einem Maestoso-Eingange (D-dur 3/4) beginnt ein Allegro-Assai (D-dur 4/4) mit einem, unruhiges heftiges Treiben malenden Thema,



das späterhin zu dem Satze
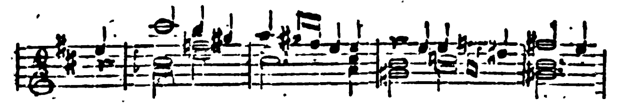


gut durch- und mit effektvoller Modulation



als Hauptsatz zu Ende geführt wird. Wenn auch dieser Satz nur allgemein das kriegerische unruhige Wogen und Treiben ausspricht, in dem sich das Schauspiel bewegt, so verdient doch schon diese Charakteristik Lob. Leider muſs Ref. dage-

gen dem Seitensatze



und seiner Fortführung jede Bedeutung für das Schauspiel absprechen. Unverkennbar ist dem Komponisten schon hier die Idee des Ganzen erloschen und statt ein eigenthümlich bedeutungvolles Werk zu werden, hat sich ihm die Ouvertüre nur nach den Gesetzen allgemeiner Schönheit geformt. Nach diesen mufs denn namentlich auf einen kräftigern, ein sanfter Satz folgen, um dem Geiste des Hörers durch Beschäftigung in Gegensätzen unterhaltend zu bleiben.

Für eine solche Unterhaltung ist nun die Ouvertüre, so wie sie gewöhnlich geschrieben wird und hier geschrieben ist, die geeigneteste Form; der grofsen Anzahl Musikfreunde, welche sich mit Kompositionen von mannichfaltigem und doch nicht zerstücktem Inhalte, von einer gewissen Kraft, ohne zu grofser Ausdehnung zu beschäftigen lieben, kann Ref. die Ouvertüre des Herrn Dittmer mit voller Ueberzeugung empfehlen, ausgezeichnet vor den meisten, die jetzt geschrieben werden, selbst vor denen berühmter Meister, durch einheitvolle Haltung. Was über Modulation und Melodie noch lobend zu sagen wäre, kann schon aus den obigen Einschaltungen entnommen werden.

Die Einrichtung für 4 Hände ist zweckmäfsig und bietet für beide Spieler nur unbedeutende Schwierigkeiten. Die Ausstattung ist, wie bei allen Werken der Verlags-Handlung, welche dem Ref. zu Gesichte gekommen sind, geschmackvoll.

III.
Korrespondenz.
(Verspätet.)

Berlin im Juni.

Dieser Monat war ungewöhnlich ergiebig an musikalisch-dramatischen Neuigkeiten. Er brachte uns, ausser der Oper: „Elisabeth von Rossini,“ — über welche bereits Bericht erstattet wurde, — deren noch drei, nämlich: am 9ten Kiaking, grofses pantomimisches Ballet in 3 Aufzügen, von Titus, mit Musik von verschiedenen berühmten Tonkünstlern, durch Herrn Kapellmeister Gyrowetz geordnet; am 11ten Prinz Riquet der Haarbüschel, Zauber-Oper in 2 Abtheilungen, frei nach Riquet a la houpe, von Brazier, und nach dem bekannten Mährchen bearbeitet und in Musik gesetzt von Karl Blum; am 14ten die Wiener in Berlin, Posse mit Gesang in 1 Aufzug von K. von Holtei.

Das Ballet Kiaking war mit aller Pracht, mit allem Glanz ausgestattet, an welche uns die königliche General-Intendanz bey dergleichen Vorstellungen gewöhnt hat. — Ob diese Gewöhnung nicht schon in Verwöhnung übergegangen ist, bleibe hier unerörtert. — Die Dekorationen von Gropius, Köhler und Gerst gemalt, darf man mit Recht gelungen nennen. Die Kostüme stehen ihnen nicht nach, sind aber, trotz einer besonders glücklichen Wahl der Farben, nicht eben kleidsam, da sie, der treuen Nachbildung chinesischer Landestracht zu Folge, durchweg an Karikatur streifen. — Der Erfindung selbst können wir nicht viel Rühmliches nachsagen. Der Stoff ist verbraucht, ohne Interesse, ohne Verwickelung, ohne überraschende Momente u. dgl., wodurch ihm die Haupterfodernisse der mimischen Darstellung abgehen. Nicht so die Tänze, zumal jene, wo das gesammte Balletpersonal wirkt; in ihnen hat Herr Titus eine grofse Mannigfaltigkeit, Sach- und Effektkenntnifs entwickelt und sie auf diese Weise zum Glanzpunkte des Ballets erhoben. Schade, dafs dieser allgemeinen Tänze zu viele und diese vielen zu lang sind. Mit dem zweiten Aufzuge schliefst die Handlung und im dritten wird dem Zuschauer nur ein sogenanntes Krönungs- und Laternenfest vorgeführt, an dessen Hälfte sein geblendetes Auge sich mehr als satt sehen würde. — Das Gefecht im zweiten Aufzug wurde mit vieler Gewandheit und Präzision ausgeführt und gab Veranlassung zu mehren schönen Gruppirungen; besonders zeichnete sich Herr Hoguet in selbigem aus, welcher in einem Doppelkampfe mit zwei Schwerdtern seine Geschicklichkeit in einem hohen Grade geltend zu machen wufste. Wir können uns bei dieser Gelegenheit nicht enthalten den Wunsch auszusprechen, Ballets auf unsere Bühne verpflanzt zu sehen, die durch eine gut

erfundene, sinnig durchgeführte Handlung das Interesse des Zuschauers erwecken und dem Mimen Gelegenheit darbieten sein Talent nicht allein mit den Füssen zu beurkunden. Diese immerwährenden Wiederholungen, dieses ewige Einerlei in allen Pas de deux, Pas de trois etc. müssen zuletzt das Publikum anwidern und es ganz für das Ballet erkalten, wovon sich, dünkt uns, schon häufig genug Spuren wahrnehmen lassen. — Die Seele des Ganzen fehlt, ein tüchtiger Balletmeister, und wird dieser nicht für unser Kunstinstitut gewonnen, so dürfte es — wenigstens was die Kunst betrifft, — seinem Verfalle schnell entgegenreifen, da die Ballets, welche unsern grossen Opern zur Ausschmückung dienen sollen, in ihrer stets wiederkehrenden Form zu langweilen beginnen und nicht selten die Handlung auf eine störende Weise unterbrechen. — Die berühmten Tonkünstler, aus deren Werken Herr Kapellmeister Gyrowetz die Musik zum Kiaking zusammengesetzt hat, sind nicht genannt, Rossinis Manier und dessen Tonschöpfungen herrschen jedoch darin vor, auch glauben wir in mehren Stellen Herrn Gyrowetz eigene Kompositionen erkannt zu haben; ihm bleibt, in jedem Fall das Verdienst einer recht lieblichen, wohlgeordneten Kompilation, die man gern mit anhört und welche den Situationen vollkommen angemessen ist. — Mehr läſst sich von Potpourris der Art nicht sagen.

Prinz Riquet der Haarbüschel, Zauberoper??? in zwei Abtheilungen von Herrn Karl Blum, ist eine Erscheinung eigener Art, die es schwer sein dürfte, zu irgend einer Operngattung bisheriger Art zu zählen. Eine Zauberoper ist dieses Kunstprodukt wohl am allerwenigsten, denn dazu fehlen ihm die beiden Haupterfordernisse, der Zauber und die Identität der Oper selbst. — Von einer Zauberoper ist, glauben wir, das Publikum berechtigt, etwas mehr zu erwarten, als einen Muschelwagen mit Krebsen bespannt, der langsam über die Bühne gezogen wird, die Umwandlung der schönen Apfelgrün, aus einer höchst einfältigen, in eine eben so geistreiche Prinzessin, und die des einäugigen, bucklichten Riquets in einen wohlgestalteten, einnehmenden Jüngling. Noch weniger aber eignet sich die musikalische Behandlung des Stoffes zu dieser Benennung, denn eine einzige hervorstechende Gesangparthie unter der Umgebung von lauter Zerrbildern, die sich nur innerhalb des niedrig-Komischen bewegen und uns in keinem mehrstimmigen Gesangstücke Etwas hören lassen, was die Gränzlinie gewöhnlicher Lieder überschreitet, kann wohl nicht mit einer Oper in die Schranken treten? — Wir würden deshalb nicht einmal Prinz Riquet den Haarbüschel unter der Rubrik der Singspiele gelten lassen, sondern ihm gleich dem beliebten: „Bär und Bassa," seine Stelle unter den Burlesken, als: „Feen-Burleske mit Gesang," anweisen. — Trotz dem, was der Herr Bearbeiter und Komponist den auswärtigen Bühnendirektionen in der Spener'schen Zeitung No. 149 sagt, können wir keine andere Meinung gewinnen, als daſs in der Bearbeitung selbst die Tendenz des Stückes verfehlt ist; denn soll dem französischen Original nach, wohl diese Posse etwas anders als Parodie sein? Hierzu und zur Satyre eignet sie sich besonders, und es ist bekannt, daſs sie vorzüglich der vielen witzigen Anspielungen wegen, welche das Original auf die damalige französische Regierung enthält, so viel Glück in Paris machte. Diese Anspielungen konnten füglich nicht in's Deutsche übertragen werden; dadurch verschwindet aber auch der eigentliche Zweck der Wahl des, an sich trivialen, Stoffes, und wir werden ganz in die glückliche Zeit der Kindheit zurückgeführt, wo uns noch ein solches Feenmährchen höchst ergötzlich und inhaltreich erschien. Diese seeligen Tage sind vorüber, indessen scheint das Publikum sie sich mit Vergnügen in's Gedächtniſs zurückgerufen, und ein besonderes Wohlgefallen an denen, ihm der Reihe nach vorgeführten, Karrikaturen gefunden zu haben.

(Die Fortsetzung folgt.)

IV.

Allerlei.

Kalender-Gaben, von J. K. Marckwort.

(Fortsetzung.)

III.

Theater-Wetter.

Obgleich die Winde mit zur Witterung gehören, so sind sie doch die eigentliche Witterung nicht selbst, welche unter: Sonnenschein, trübem Wetter, Nebel, Kälte, Reif, Frost, Regen, Gewitter und Erdbeben begriffen wird.

Im Sonnenscheine stehen gewöhnlich erste Sängerinnen und Liebhaberinnen. — Sie sollten stets, um ihre Seele vor Sommerflecken zu bewahren, sich mit einem groſsrandigen Hute der Demuth und Unschuld zu bedecken bedacht sein. Unter Demuth wird aber nicht die Larve der allerunterthänigsten Geschmeidigkeit, sondern das kräftige Selbstgefühl verstanden, dem Genius der Kunst, und nicht dem Beifalle der Menge anzugehören; unter Unschuld ist nicht die verlorne sondern die sich bewahrende gemeint. — Wehe aber der Kunst, wenn bei diesem abgelegten Schirmhute die übrigen Mitglieder vom Sonnenscheine solcher entschleiert feurigen Augen abhängen! Es ist besser, bei einem herumziehenden Direkteur unter einer nordischen Windsbraut als in der Nähe solches arkadischen Sonnenscheines zu leben.

Trübes Wetter tritt ein, wenn die Mitglieder sich nach einer bessern Anstellung, oder die Direktionen sich nach bessern Mitgliedern umsehen.

Im Nebel werden alle Kabalen geschmiedet. Direktionen so wohl als Mitglieder können sich dieser unangenehmsten Witterung, die gewöhnlich Abends einzutreten pflegt, nicht entheben.

Kälte ist die natürliche Athmosphäre des Publikums; wird diese nicht durch die Sonnenstralen der Kunst erwärmt, so ergieſst sie sich über die Künstler, verursacht Reif, und im stärkern Grade sogar Frost, wodurch das jugendliche Sprossen und Blütentreiben der Ausübung getödtet wird.

Regen ist doppelten Wesens: er ergieſst sich über Sänger und Darsteller mit Sonetten, Blumen und Kränzen, aber auch mit — — doch pfui!! freundlichen Gebern, auch wenn ihre Kräfte schwächer als ihr guter Wille sein sollte, mit solcher schadenfrohen Entmenschung zu begegnen.

Gewitter sammeln sich aus der elektrischen Materie, welche die Anzieh-Kraft des Darstellers der Brust des Zuhörers zu entlocken vermag. Um dieses elektrische Feuer aber beisammen zu halten, scheinen durchaus Fuchsschwänze dabei nöthig zu sein.

Ein solches vermittelst der Fuchsschwänze gesteigertes Gewitter bricht zu gewissen Perioden in ein erschütterndes Beifall-Gedonner los. — Zuweilen schlagen solche Gewitter ein, wenn nämlich das elektrische Feuer des Publikums auf entgegengesetztem Wege durch Miſsfallen sich entwickelt hat; wozu jedoch eine gröſsere Anzahl Fuchsschwänze erforderlich ist, um dieses kalte Feuer zum Ausbruche zu konzentriren.

Erdbeben entstehet durch einen Kampf verborgener Elemente; beim Theater, wenn Miſsfall- und Beifall-Wuth mit einander um die Oberhand kämpfen. — Wie denn beim Erdbeben gewisse Thiere die Haare sträuben und in ein Geheule gerathen, so scheint denn auch beim Theater-Erdbeben das Lärmen und Getöse jener Menge füglich mit dem Geheule wilder Thiere verglichen werden zu können.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger

zum Freimüthigen.

No. 4. Den 3. Juli 1824.

Literarische Anzeigen.

Neue Unterhaltungsschriften,
eben so empfehlungswerth durch innern Gehalt, als durch äußere Eleganz, welche in der Schüppelschen Buchhandlung in Berlin so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben sind:

Horn, D. Franz, Erhebung und Beruhigung. Erzählungen und Lebensbeschreibungen. 8. 1¾ Thlr.

Langbein, Aug. Fr. Ernst. Jocus und Phantasus. Mit Kupf. v. Ramberg u. Jury. 8. 1⅔ Thlr.

Laun, Fr. Die Glücksritter. Ein komischer Roman. 8. 1⅔ Thlr.

Montenglaut, Henriette von, geb. v. Cronstain, Nordlands Haideblüthen. (Eine Sammlung neuer sehr anziehender Gedichte). 8. 35 Silbergroschen; alt Courant 1 Thlr. 4 Gr.

Stein, Hofr. und Prof. Carl, Gleich und gleich. Ein komischer Roman. 8. 1⅓ Thlr.

Voß, Julius von, Der lustige Bruder. Ein komischer Roman. 8. 1¼ Thlr.

— — Derselbe, Auswahl neuer Lustspiele für das Königl. Hoftheater in Berlin. Enthält: 1) Versailler Hofluft, Original-Lustspiel in fünf Aufzügen. 2) Berlin im Jahre 1724, Lustsp. in 1 Aufz. 3) Berlin im Jahre 1824, Lustsp. in 2 Aufzügen. 4) Berlin im Jahre 1924, Lustspiel in 2 Aufzügen. 8. 1⅔ Thlr.

Weißer, Fr. Ernste und heitere Stunden. 8. 1 Thlr. 12½ Silbergr.; alt Cour. 1 Thlr. 10 Gr.

Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34, ist erschienen:

Gometzky, C. W. Lehrbuch der Kochkunst, oder neuestes Berliner Kochbuch für junge Köche, Frauen und Fräulein des gebildeten Standes. 2 Bände. 8. Sauber cartonirt jeder Band 1 Thlr. 12 Gr., zusammen 3 Thlr.

Der erste Band enthält: die Kochkunst für bürgerliche Haushaltungen und für die vornehmsten Tafeln, nebst mehreren angehängten Küchenzetteln für alle Jahreszeiten, und eine Anweisung, wie die Speisen auf der Tafel zu ordnen; ein gewiß wichtiger Gegenstand in unserer eleganten Zeit u. s. w.

Der zweite Band enth: die Backkunst, Conditorei, die Kunst Getränke, Eingemachtes u. s. w. zu machen.

Beide Theile enthalten 1376 verschiedene Anfertigungen von Gerichten. Zur Empfehlung bedarf es weiter nichts, als: daß der Herr Verfasser Königlicher Küchenmeister ist, und so kann man von der Gründlichkeit und Brauchbarkeit dieses Kochbuchs überzeugt sein, daß hier ein Lehrbuch der Kochkunst geliefert ist, wie es bis jetzt noch keins giebt.

Anzeige für Reisende.

Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin ist erschienen:

Korth, Dr. D. Taschenbuch für Reisende durch Deutschland, enthaltend, die Gasthöfe, Entfernungen der Städte, Reisestraßen, Wagenspuren, Münzen, Maaße und Gewichte, Messen, Jahr-, Vieh- und Wollmärkte, Freimaurer-Logen, Bäder u. s. w. in Deutschland. 12. geh. 1 Thlr. 8 Gr.

— Neuestes topographisch-statistisches Gemälde von Berlin und dessen Umgebungen, mit Titelkupfer, das neue Schauspielhaus, und einer Vignette, die neue Wache am Zeughause vorstellend. Cartonirt 1 Thlr. 16 Gr.

Dieses Gemälde, welches alle neuen Anlagen, neue Institute und Anstalten zum Lebensgenuß enthält, kurz, Berlin in seinem ganzen Umfange so darstellt, wie es gegenwärtig ist, kann nicht nur als ein vollkommenes Handbuch und Wegweiser für den Fremden, sondern auch durch die Form und anziehende Weise ausgezeichnet, als Unterhaltung auf das Beste empfohlen werden.

Siegmeier, J. G. Allgemeines Post-Reisebuch und vollständiger Meilenzeiger von Europa. gr. 8. auf schönem engl. Druckp. mit deutschem und französischem Text. 3 Thlr. (Der Preis dieses höchst vollständigen Werkes war früher 5 Thlr.)

Bei A. Landgraf in Nordhausen ist erschienen:

Die Silbergroschen
oder faßliche Anweisung die neue Preußische Münzart gegen Courant leicht und schnell im Kopfe zu

berechnen, in Gesprächen zum Selbstunterrichte für den Bürger, den Landmann und die Jugend, von Joh. Georg Zwickau. 8. Preis 6 Gr. Cour. oder 7½ Silbergroschen.

Die Bewohner des Königreichs Preußen haben gegenwärtig eine genauere Kenntniß der Silbergroschen nöthig, weil dieselben, von jetzt an, die allein gültige Scheidemünze ausmachen sollen. Nun sind zwar ausgerechnete Tabellen vorhanden, die für den Augenblick aus der Noth helfen, aber eine gründliche Belehrung darüber ist noch nicht erschienen; diese findet man in vorliegendem Werkchen, welches wir jedermann, der mit der Berechnung der Silbergroschen vertraut werden will, vor allen andern vorzugsweise empfehlen.

(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.)

In der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin ist erschienen:

Wildberg. Ueber die Einrichtung und Verrichtung der Samenwerkzeuge des Menschen, die Bestimmung des menschlichen Samens, und die Nachtheile der Verschwendung desselben, besonders in der Zeit des Mannbarwerdens. Zur Belehrung und Beherzigung für Deutschlands gebildete Stände unserer Zeit geschrieben. 8. 8 Gr.

Der berühmte Herr Verfasser sagt in der Vorrede: „Diese kleine Abhandlung schrieb ich auf Bitten mehrerer Eltern, um sie ihren in die Welt gehenden Söhnen mitzutheilen.“ — Gewiß die beste Empfehlung für dieses Büchlein.

Anzeige für Oekonomen und Militair-Anstalten.

In der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin ist erschienen:

Büttner. Ueber Brennmaterial- und zeitsparende Backöfen für Holz-, Torf-, Stein- und Braunkohlen, mit sicherer Handhabung der Backhitze für Militair-Anstalten und ganze Gemeinden, nebst ausführlicher Zeichnung in Fol. gr. 8. 12 Gr.

Anzeige für Haushaltungen.

Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin ist erschienen:

Korth, Dr. D. Die schädlichen und lästigen Zimmer-Insekten, nebst gründlicher Anweisung zu deren Vertilgung. Zum Nutzen einer jeden Haushaltung. 12. geheftet. 16 Gr.

— Die Zimmer-Flora, oder natur- und kunstgemäße Behandlung der Zimmerpflanzen, um ihnen die schönsten Blumen zu entlocken; für Liebhaber der Flora. 12. geb. 1 Thlr. 16 Gr.

Zur Empfehlung dieses Werkes theilen wir hier aus dem Schreiben des rühmlichst bekannten Herrn P. Bouché mit:

„Die Zahl der Gartenschriften ist Legion ꝛc. Der Verfasser dieser Flora hat sich daher den größten Anspruch auf den Dank der Zimmerpflanzen-Besitzer erworben. Dem nicht ungebildeten Leser muß es auch sehr angenehm sein, von mehreren Blumen die alten und neuen sinnbildlichen Deutungen, Blumensprache, zu finden. Ich kann daher dieses Werkchen mit Recht als ein sehr brauchbares empfehlen.“

Neue Musikalien,

des Verlags von H. A. Probst in Leipzig, welche in der A. M. Schlesingerschen so wie in jeder andern Musikhandlung in Berlin zu haben sind.

Eberwein, M. Aria f. Bassstimme aus der Oper: das befreite Jerusalem, mit Pfte. 6 Gr.

Beethoven, L. v. Morceaux choisis à Grand Orch. arrangés par I. de Seyfried. Liv. 2. 1 Thlr. 18 Gr.

Lindpaintner, P. Concertino p. le Cor av. Grand Orch. Op. 43. 1 Thlr. 16 Gr.

Viotti, I. B. Concerto pour l. Violon av. Orch. Lettre I. (E moll). No. 29. 2 Thlr. 12 Gr.

Hemming, C. G. Pot-pourri concert. p. le Violon av. Acc. de Quatuor. Op. 11. 18 Gr.

Crémont, P. Trois gr. Duos concert. p. Violon et Viola. Op. 12. 1 Thlr. 8 Gr.

Fraeger, H. A. Douze Etudes p. le Violon. Op. 41. Liv. 2. 20 Gr.

Grenser, C. Trois gr. Duos p. deux Flûtes. Op. 1. No. 2 et 3. à 20 Gr.

Carulli, G. et F. Trois Duos noct. p. Pianof. et Guit. Op 189. No 2 et 3. à 12 Gr.

Kalkbrenner, F. Grande Walse p. Pianof. et Flûte. Op. 63. 8 Gr.

Carafa, M. Ouverture de l'Op. du Valet de Chambre p. Pfte. 10 Gr.

Démar, S. Concerto des Dames p. le Pfte. seul. 1 Thlr.

Kalkbrenner, F. 10me Fantaisie p. le Pfte. Op. 50. 12 Gr.

— Grande Sonate p. le Pft. Op. 56. 20 Gr.

Kulenkamp, G. C. Rondeau brill. p. le Pfte. Op. 16. 12 Gr.

Mayer, Charles. Second grand Rondeau p. le Pfte. 12 Gr.

Müller, C. F. Sonate à la Mode p. l. Pfte. Op. 15. 14 Gr.

Ries, F. Allegro héroique p. le Pfte. Op. 105. No. 1. 10 Gr.

— „Nelson,“ Air anglais av. Introd. varié p. le Pfte. Op. 96. No 4. 8 Gr.

Carafa, M. „Je suis un Diable à quatre“ et „Qui traverse à la nage.“ Deux Rondeaux du Solitaire arr. p. le Pfte. à 4 mains p. H. Karr. 20 Gr.

Czerny, C. Ouverture caractéristique et brill. p. le Pfte à 4 mains. Op. 54. 1 Thlr. 4 Gr.

Hummel, I. N. Ouverture de l'Op. „die Rückfahrt des Kaisers“ p. le Pfte. à 4 mains. Op. 69. 16 Gr.

Lemoine, H. Dix Contredanses sur des Motifs de Rossini p. l. Pfte. à 4 mains. L. 2. 10 Gr.

Mozart, W. A. Don Giovanni, Dramma ridotto per il Pfte. à 4 mains (senza parole) da C. Zulehner. Atto II. 6 Thlr.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14. Juli — Nro. 28. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Elementargedanken über die Vereinigung der Poesie mit der Musik.

(Schlufs.)

Ich treibe den wortverlegenen Dichter mehr und mehr in die Enge, und den Vortheil gedankenarm sein zu dürfen, kauft er unmäfsig theuer durch Wortarmuth. Vollends aber wird er jetzt in Angst gerathen, wenn ich nach den vielen Verboten nun ein Gebot ergehen lasse, nach dem er nur wohltönende, sinnlich bezeichnende Worte gebrauchen darf. Zur nähern Verständnifs theile ich diese am besten in 3 Klassen ein. Nämlich erstlich in solche, die einen Gemüths- und Empfindungszustand unmittelbar oder symbolisch bezeichnen. Zweitens in solche, die eine sinnliche Anschauung geben und durch diese mittelbar Empfindungen erregen; und drittens in solche, die durch ihren blofsen Klang das Ohr musikalisch anregen und sich daher gut singen lassen; doch dürfen sie sich dadurch nie berechtigt glauben, eine von den oben angeführten kontrebanden Eigenschaften zu haben. Ich bin, wie das Schema von Beispielen zeigen wird, hier die Leiter abwärts gestiegen, indem die erstern zur Musik am tauglichsten sind.

Zur ersten Klasse gehören die schönen Worte: Liebe, Wehmuth, Schmerz; und symbolisch ausdrückend Herz, Leben (gieb mir die Hand mein Leben), Brust, Thränen. — Von Zeitwörtern nenne ich sehnen, klagen, weinen und symbolisch brennen, dürsten, von Adjektiven erlaube man mir: bang, schwermüthig, selig und symbolisch einzig, heifs, hart.

Alle diese Worte sind fast selbst Musik; jedoch die symbolischen oder metaphorischen schon weniger, weil sie immer eine bestimmtere Erklärung voraus setzten, besonders die Adjektiven, die ich indefs von dieser Art wählen mufste, weil sie am meisten in die folgende Klasse überspielen, die vorzüglich durch den Sinn des Auges unbestimmtere Empfindungen anregt. z. B. stralend.

Zur zweiten Klasse gehören die Substantiven Hoheit, Blitz, König, Löwe, Staub. Die Zeitworte: funkeln, stürzen, zerschmettern („zerschmettert mich zu Staub" Orest in der Iphigenia) die Adjektiva: leicht, flüchtig, schroff, schwarz, zackig.

Keines dieser Worte drückt eine Empfindung für sich aus; allein die Vorstellung wird aufs äufserste lebhaft durch sie angeregt und so unter gegebenen Umständen eine Empfindung erzeugt, z. B. „Ein Blitz entzündet den Pallast." (Iphigenia.) Dies erweckt zunächst das Gefühl prächtigen Erstaunens, kann aber durch die Umstände zum Schrecken, ja Entsetzen gesteigert werden.

Endlich die dritte Klasse umfafst alle Onomatopoetica, die jemehr sie ihren Laut durch die Vorstellungen des Ohrs erhalten um so brauchbarer für die Musik sind. Dahin gehört z. B. das Wort tönen selbst. Der Symmetrie wegen führe ich auch hier Haupt- Zeit- und Eigenschaftswörter an, sage aber vorher, dafs sie alle ein wenig in eine der beiden vorigen Klassen hinüberspielen, da sie meist aus der Auffassung des Ohrs und Auges zugleich entstehen, wie z. B. das unter No. 2. gehörige Blitz, wo Schnelle und Ton gemalt sind. — Zu den Beispielen:

1) Hauptworte: Gemurmel, Getöse, Urne, Wunder, Loos, Hauch.

2) Zeitwort: Brausen, tönen, rollen, klingen, flüstern und unzählige andre.

3) Eigenschaftsworte: hohl, schwer, stark, kräftig, fest, und die Partizipien der Zeitworte unter No. 2.

Die Zahl der Zeitworte ist die bei weiten bedeutendste. Wie diese Worte als Onomatopoetica in die Anschauung beider Sinne hineinspielen, sieht man am besten bei dem Zeitwort rollen, welches offenbar die gesehene Bewegung und das gehörte Geräusch durch seinen Klang wiederzugeben sucht. —

Ich habe bisher nur von Haupt-, Zeit- und Eigenschaftswörtern gesprochen. So bleiben uns, je nachdem man diesem oder jenem Grammatiker folgen will, noch fünf oder sechs Redetheile übrig. Mit eben so viel Zeilen hoffe ich sie zu absolviren, mit Ausnahme einiger Partikeln. Was die Adverbien anbelangt, so richten sich diese ganz nach den Adjektiven. Interjektionen sind schon von selbst Musik, wiewohl ganz unbestimmt, darum aber die besten. Denn nichts läfst sich besser komponiren als z. B. ah! Pronomina und Artikel erhalten die Bedeutung durch die Umstände. Das ausrufende „Ich selbst" in Glucks Alceste ist ein hoch musikalischer Moment und von dem tief einsichtsvollen Komponisten nicht übersehen worden.

Das Gerüst der Partikeln ist so, wie der Wegweiser der Präpositionen aus ganz dürrem Holz gezimmert, dem schwerlich irgend eine Blüthe entkeimt, unter der sich ein Ton der Frühlingssängerin Musik vernehmen liefse. Allein in der Hand des Dichters und Komponisten können am dürren Stab eines aber oder doch so gut Blumen hervorspriefsen wie in Josephs Hand, als ihm Maria den Stab reichte. Aber nur dann, wenn die Partikel den plötzlichen Abgrund bezeichnet, an den uns Gefühle oder Gedanken geführt haben, oder wenn sie als Warnungstafel mitten auf die Bahn unsers Handelns gestellt wird; oder überhaupt wenn sie einen bedeutenden Incisionspunkt der Handlung oder Empfindung bildet. Beispiele werden dies deutlicher machen. Die Partikel allein macht gewifs wenig musikalischen Eindruck, wenn es z. B. heifst: „Er zielte, allein zu hoch," weil uns das Wort allein keine bedeutende Trennung von Verhältnissen bezeichnet. Wenn es aber hiefse: Er stürzt ihr ans Herz, doch sie stöfst ihn zurück; so wirkt dieses doch für sich schon als das Gegentheil des ganzen vorhergehenden Satzes und kann, musikalisch unterstützt, höchst bedeutend werden. Dies sind die Fälle, in denen der französische Tragiker mit Recht sein mais so gewaltig accentuirt; und in diesen Fällen kann der Komponist, vorzüglich im Recitativ, mit Recht einen gewaltigen Moment der Musik auf eine Partikel legen, da sie sonst als durchgehende Note betrachtet werden mufs, die nur wegen der Schnelligkeit des Weitergehens und weil man die Gruudharmonien noch immer im Ohre hat, nicht dissonirt.

So weit hätte ich nun gezeigt, wie die Bausteine zu einem musikalischen Tempel zu behauen sind; und wenn es meine Absicht wäre, hier ein Buch zu schreiben, so wäre das erste Kapitel fertig. Allein die Grenzbestimmungen und Organisationsgesetze für die einzelnen Gattungen musikalischer Gedichte erfodern eine weitere Ausführung und tieferes Eingehen in die Aesthetik der Musik und Poesie überhaupt. Man erwarte also hier nichts von mir über das Lied, die Ballade, die Kantate, Motette, Oratorium, Oper, noch insbesondere über Arie, Recitativ, Chor und vielstimmige Solostücke; sondern nur noch einzelne Bemerkungen sende ich nach, um Mifsdeutung meiner Sätze zu verhüten.

Das hier über die Brauchbarkeit der Worte für die Musik Angedeutete, erstreckt sich wesentlich nur auf neue Musik. Die komische hat ihre Gränzen, denn sie kann ja eben in der Umkehrung der Gesetze ihre komische Seite haben. Beispiele fehlen nicht: z. B. der komponirte Ehekontrakt in cosi fan tutte. Wenn man mit J. P. F. Richter das Komische in die Umkehrung des Erhabenen setzt, so versteht sich das von selbst; doch liefse sich wenigstens an der Korrektheit dieser Ansicht, wenn sie auch im Ganzen das Richtige ausspricht, manches aussetzen, deshalb mufste ich diese Anmerkung machen.

Zweitens mufs ich anmerken, dafs alle meine Wegweiser, wenn man sich auch auf's genaueste nach ihnen richtet, dennoch nicht unbedingt auf

den rechten Weg führen, sondern nur vor der Strafse warnen, die schnurstraks in Sümpfe und Abgründe führt. Die höchste Wirkung liegt nur in der höhern Anwendung des poetischen Worts. Im Liede ist es der Gedanke, das Bild des Ganzen; in einem dramatischen Werke die Weltanschauung, die man in den Stoff gelegt hat, und die Art, wie diese durch wirkungsvolle Folge der Handlung zu Tage gefördert wird. — Hier ist auch der Grund zu suchen, weshalb ein ganzes Lied nach der Weise einer Strophe gesungen werden kann, ja mufs, wenn es Einheit in sich selbst hat. Denn die kleinen Nebenaccente müssen alle in der Idee des Ganzen aufgehen, und können durch einen guten Sänger immer nüancirt werden; dies löset man freilich nicht aus Solfeggien allein. Und hier ist die Brücke, die zur Kirchenmusik, und zu ihrem unergründlich festen Stil führt. Ihr einziges Ziel ist die Erhebung zur Gottheit. Und wie sich diese im Donnersturm verkünden kann, wie im Frühlingshauch, so kann in der Kirchenmusik bei den verschiedensten Formen der untergelegten Musik doch immer die eine Richtung hauptsächlich gehalten werden, in der uns das Ziel entgegen leuchtet. Es kommt eben so wenig auf die Einzelheit der Worte an, als es den Eindruck eines grofsen erhabenen Gebäudes stört, wenn der schimmernde Marmor der Säulen und Wände nicht symmetrisch geädert ist. — Damit schliefse ich, bitte jedoch gütige Leser über die Erlaubnifs, künftig noch dieses und jenes aphoristisch nachschicken zu dürfen. Giebt es doch Nachzügler bei dem geordnesten Heere, so kann man sie wohl auch einem so wilden, als doch ernsthaft nach dem Ziel strebenden Kreuzfahrer-Haufen von Gedanken, wie die meinigen, vergeben.

L. Rellstab.

II.

Recensionen.

Kompositionen von Ferdinand Ries.

Riessche Kompositionen müssen vor allem klassifizirt werden; denn es giebt keinen so zweiseitigen — man möchte sagen, doppelzüngigen Mann, als Herr Ries als Künstler ist. Wer die meisten seiner neuern Kompositionen, namentlich seine sogenannten Fantasien und Potpourri's von Rossinischen und andern Gewürzen ansieht, der mufs ihn für eines der modischen Talentmännerchen halten, allenfalls von mehr Pianoforteroutine, als einige andere — für den musikalischen Lakaien des modernsten und wässerigsten Thees. Angenehme, aber durchweg charakterlose Melodien, moderne, meist hundertmal gehörte, selten neue Figuren, eine gewisse Fülle, die aber nicht sowohl durch kräftige und reiche Modulation, als durch Vollgriffigkeit bewirkt ist, ein loser — oft sehr loser Zusammenhang, überall aber eine Behandlung, die von grofser Kenntnifs des Fortepiano zeigt; das wären die Züge, mit denen man diese Kompositionen bezeichnen könnte, aus denen man das obige Urtheil über den Komponisten abstrahiren müfste.

Wie erstaunt man aber, wenn man dann einige, besonders ältere Werke desselben Komponisten, (z. B. das herrliche Quatuor aus Es-dur*) kennen lernt, originell, grofsartig, voll Feuer, voll Empfindung, von der herrlichsten, einheitsvollsten Haltung, jede Melodie, jede Figur zugleich schön und charaktervoll, überall eine kräftige, oft neue, oft schlagende Modulation — wahre Meisterwerke. Dieser Ries ist ein reichbegabter, vollendet gebildeter Künstler, einer unserer verehrungswürdigsten Komponisten, der unentbehrliche Lehrer eines jeden, der sich für das Fortepiano eine vollendete Ausbildung geben will. Sind denn in dem Einen Körper dieses Mannes zwei Seelen, wie zu den zwei Körpern der platonischen Liebenden Eine Seele?

Ein so fähiger und bewährter Künstler kann nur durch Aeufserlichkeiten zu einer Verläugnung seines Genius, zu seiner unwürdigen Arbeiten verleitet werden. In ökonomischer Beziehung würde dieser Handlungsweise ein Irrthum zum Grunde liegen. Denn welcher Verleger würde nicht für die vortrefflichen Schöpfungen von Ries, die alle Moden des Tags und Jahres und hundert Generationen der leichtwiegenden Geschöpfgen von demselben Ries über-

*) Herausgegeben von Simrock in Bonn.
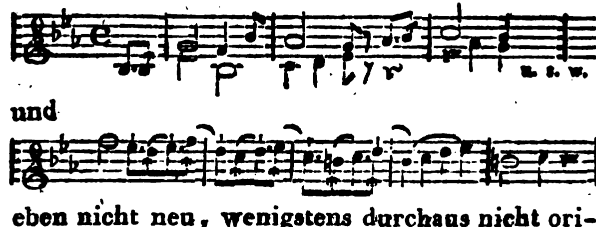
dauern, ohne bei ihrer Klarheit auch nur im Anfange ein kleineres Publikum befürchten zu lassen — welcher Verleger würde nicht für jene Arbeiten gern doppeltes Honorar geben? — Referent hat sich aus reinem Interesse für Herrn Ries vorgesetzt, seine Leistungen mit aufmerksamen Augen zu begleiten. Die leichte Waare wird er unter der Rubrik Zwerge von Ries klassifiziren und gerecht aber streng beurtheilen. Für diese an sich nicht dankbare Mühe wird er sich belohnt achten, wenn er bald Gelegenheit hat, bei einem Meisterwerke von Ries seine Verehrung für diesen Komponisten zu beurkunden.

Also

Zwerge von Ries.

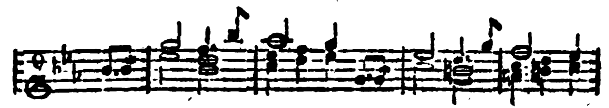
1) Second divertissement pour le Pianoforte composé par Ferd. Ries. Oeuvre 117. Berlin bei Schlesinger. Preis 16 Gr.

Die Einleitung (Larghetto. As-dur $\frac{6}{8}$) beginnt in einer, Herrn Ries eignen sanften Erhebung, hält sich in diesem Tone, empfindungsvoll und in einheitsvollem Gange bis zum Ende der Seite; hier reifst der Gedanke ab und es tritt ein neuer, ziemlich fremder, etwas heftigerer Satz ein, dem sich der erste wieder anschliefst. Dieser Einleitung folgt nach einer verbindenden Kadenz ein Allegro (Es-r $\frac{4}{4}$) dessen Hauptgedanken
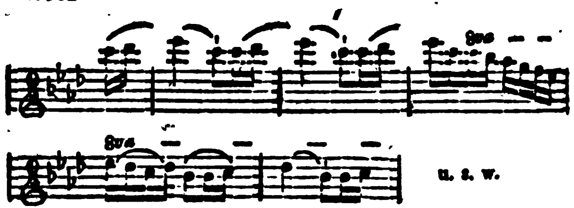


und

eben nicht neu, wenigstens durchaus nicht originell und charakteristisch, doch recht angenehm zu hören sind. Der Komponist hat sie frei in Sonatenform ausgeführt und der ganze Satz, leicht und con espressione gespielt, macht einen angenehmen, wenn auch keineswegs tiefen und bleibenden Eindruck. Fortführungen von einem zu einem andern Gedanken, wie (S. 8.)



die man hundert und noch hundertmal in den alltäglichsten Kompositionen gehört hat, sollte Herr Ries mehr vermeiden; eine gleiche modulatorische Fortführung findet sich im Finale (S. 12.); beide klingen nach: „bald fertig sein wollen.“ Der Schlufssatz selbst (As-dur $\frac{2}{4}$) ist ein flüchtiges, leicht gehaltenes Rondo, welchem Charakter ein zweiter Theil des Thema, wie dieser
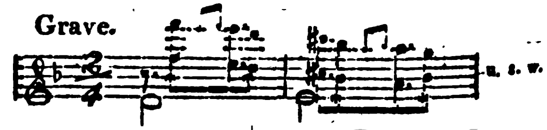


mit gewöhnlicher Begleitung im Quartsexten-Akkorde u. s. w. allenfalls hingehen mag.

Das ganze Tonstück, eines der besten unter obiger Rubrik, ist zwar ohne Originalität und Tiefe, aber gefällig und eignet sich besonders, mittelmäfsig gebildete Schüler in einem etwas kräftigern und doch leichten Anschlage zu üben. Meistens ist nur die rechte Hand interessant und die linke mit alltäglicher Begleitung beschäftigt, doch S. 13 sind auch dieser ein Paar Laufer zuertheilt.

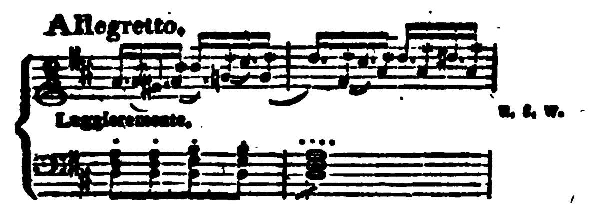
2) Il faut partir, Romance de Blangini, variée pour le Pforte par F. Ries. Op. 118. No. 1. Berlin bei Schlesinger. Preis 12 Gr.

Eine schwächliche Zwerggeburt mit einem grofsen Kopfe — Thema. Das Thema (D $\frac{2}{4}$), 15 Takte in Moll und 15 in Dur, hat ganz den Ton der alten französischen Chansons, psalmodisch ein wenig langweilig, doch nicht ohne einen Grad von Empfindung; zur Begleitung des Minore durchwandert der Bafs die Scala eine Oktave auf- dann abwärts.

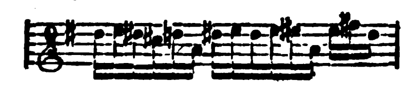
Das Minore wird zuerst im Charakter der Introduktionen, pathetisch, fast grofsartig



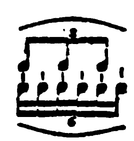
durchgeführt; dann folgt die erste Variation des Maggiore



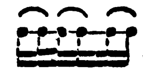
eben so unpassend zur ersten Variation, als zum Text des Thema (il faut partir pour la rive la plus lointaine et sans l'espoir de revenir) und dabei nicht einmal an sich neu oder schön. Ihr folgt die zweite Variation des Maggiore in gewöhnlichen Figuren, in denen Stellen, wie



dem Ref. kleinlich und quälend scheinen. Solche Figuren in denen drei und drei Noten verbunden sind, heifsen übrigens mit Unrecht hier und in mancher andern neuern Komposition Sextolen. Die Sextole entsteht aus der Zergliederung der Triole, nämlich jedes ihrer Töne in zwei kleine



es werden also zwei und zwei
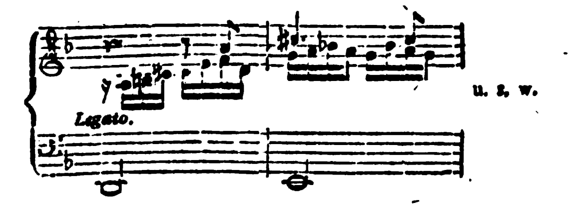


nicht, wie bei verbundenen Triolen, drei und drei ihrer Töne
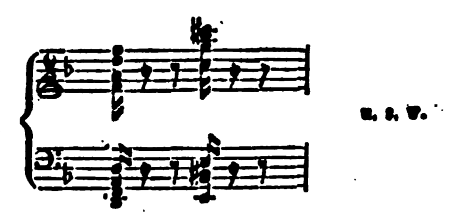


an einander gebunden.

Es folgt nun eine recht interessante dreistimmige Variation des Minore, oben die Melodie, unten der schon beschriebene Bafs, beide durch eine gehende Mittelstimme



angenehm bewegt und dieser noch 2 Variationen des Maggiore (die erste ein alla Polacca) eine des Minore (marschartig), zwei des Maggiore, eine des Minore, die naiv genug nichts enthält, als die Akkordfolge des Thema



und ein aus dem Maggiore gewebtes Allegretto (6/8) alle diese Piecen ohne eigenthümliche Bedeutung und Behandlung, zum Theil aber recht angenehm klingend.

(Fortsetzung folgt.)

III.

Korrespondenz.

(Fortsetzung.)

Berlin im Juni.

Wir sind weit entfernt, Herrn Blums Verdienste als Komponist für die Bühne schmälern zu wollen und erkennen solche für das Vaudeville und kleinere Singspiel gebührend an; die Zauberoper Prinz Riquet aber, wo er der Bearbeitung des Stoffes zufolge sich weder die eine noch die andere Gattung eigen machen konnte, finden wir minder gelungen, als seine übrige Kompositionen. Schon in der Ouvertüre vermissen wir Plan, Durchführung einer Hauptidee und Vorbereitung zum Ganzen. Abgerissene Gedanken, gezwungen an einander gereiht, verbreiten über dies Tonstück eine Undeutlichkeit, die auch der aufmerksamste Zuhörer nicht leicht entwirren und sich fragen wird: was der Tonsetzer damit sagen will? Mehre Stellen enthalten harte, dem Ohr nicht eben wohlthuende Rückungen in der Harmonie und mit der Führung des Basses können wir am aller wenigsten einverstanden sein; sie veranlafst Verstöfse gegen den Satz, weil Hr. Blum öfters seinem Fundamentalbafs die Mittel-

stimme; dieser aber den Grundton giebt. Es scheint überhaupt, als hätte er eine Vorliebe für diese Schreibart, da wir sie in allen seinen Werken, nebst einer Menge, den Gesang oft deckender, Läufe und Verzierungen in der ersten Violin vorherrschend finden. Ob er dadurch besondere Effekte zu gewinnen glaubt, wissen wir nicht, sollten aber meinen, Korrektheit des Satzes sei Grundbedingung jedes musikalischen Effektes. — Das Quartett No. 1. dürfte das gelungenste Musikstück des ersten Aufzugs sein; es bewegt sich bis zu Ende in einer ansprechenden, verständlichen Melodie und die Worte der Apfelgrün:

> Macht ihnen meine Heirath Freude,
> So wähle ich zu Männern — beide."

sind besonders charakteristisch im Gesang gegeben. No. 2. der Anfang einer parodirten Bravourarie, und No. 3, das Lied der Apfelgrün, können dem Inhalte der Worte nach nur unbedeutend sein, und dienen, wie das Quintett und Chor No. 4. hie und da zur Erschütterung des Zwergfells. Eine Rüge über die Poesie gehört zwar nicht in diese Blätter. Stellen wie folgende:

> „Das Herz vor Zorn will brechen,
> Von dem, was mir geschah."

und:

> Wir eilen ihn zu rächen!
> Fort zu Papa, Mama!"

Andere singen:

> „Er sagt's Papa, Mama!

sind jedoch ein wenig zu arg, und müssen der Erfindung des Tonsetzers Fesseln anlegen. — Eine bedeutende Schwäche der vorliegenden Zauberoper, die aber wohl ihren Grund in der Behandlung des Stoffes von Seiten des französischen Dichters haben mag, ist, daſs gerade mit der Hauptperson, von der sie den Namen trägt, so stiefmütterlich verfahren wird. — Prinz Riquet erregt weder Interesse, noch greift er in die komische Wesenheit der Handlung anders als durch seine Miſsgestalt ein. Theilnahme für ihn zu erwecken wäre ein Haupterfoderniſs gewesen, denn er soll, gleich dem Azor, durch seine Liebenswürdigkeit den abschreckenden Eindruck, den sein Aeuſseres hervorbringt, nach und nach im Herzen der Geliebten vertilgen; wie dies aber geschieht, bleibt ein Räthsel, welches hier nur durch die Macht der Schneckenfee Karaboſse gelöst werden kann. Herr Blum hat seinem Riquet in der Arie No. 5. keine Gelegenheit gegeben, sich als Sänger hervorzuthun, ihn vielmehr durch die wenige Sorgfalt, mit der er dieselbe behandelte, dem Zuschauer noch gleichgültiger gemacht. — Ganz unbefriedigt lieſs uns das Duett No. 7. zwischen Apfelgrün und Riquet, welches an und für sich die beste musikalische Situation in der Oper liefert, also auch dem Komponisten Gelegenheit darbietet, am erfolgreichsten auf das Publikum zu wirken. Herr Blum hat sie entschlüpfen, und uns in diesem Tonstück nichts weniger als den Kulminationspunkt seines Werkes errathen lassen. Begeistern können freilich die Worte:

> „Eines holden Mädchens Kuſs
> Ist dem Verliebten Herzen schluſs"

nicht, aber warum wird überhaupt der schöne Moment in dem Apfelgrün durch diesen Kuſs sich der schnellen Verwandlung bewuſst wird, die mit ihren Geisteskräften vorgeht, nicht glücklicher vorbereitet und benutzt? — warum diesem Duett, das ohne alle Anregung an dem Zuhörer vorübergeht, noch ein Melodram als Aktschluſs beigefügt, nach welchem man den Vorhang nur mit Gleichgültigkeit und unbefriedigter Erwartung fallen sieht? — Von so einem routinirten Theaterdichter und Komponisten wie Hr. Blum wissen wir uns das nicht zu erklären. — Die nunmehr mit Anfang des zweiten Aufzugs folgende Arie der Apfelgrün in E ♯

> „Nur in stiller Einsamkeit" etc.

ist unfehlbar das gelungenste Tonstück der Oper und liefert uns den Beweis, daſs der geschätzte Komponist nur zu wollen braucht, um die gediegendsten, wohllautendsten Melodien zu schaffen. Hier ist keine Ueberladung, keine gewaltsame Rückung der Harmonie, keine Zerstückelung, sondern Ein Guſs, eine ohne Unterbrechung sinnig durchgeführte Kantilene, auf eine liebliche Weise durch reizende Solostellen der Violin ausgeschmückt.

(Schluſs folgt.)



IV.

Allerlei.

Erinnerung an J. F. Reichard.

(Zur Beilage.)

Eine Zeitung, verlangt man, soll zeitgemäſs sein. Man will damit bisweilen zu ihrem ausschlieſslichen Inhalte Neues und Neuigkeiten bestimmen. Mag das Neue, wenn es überhaupt Erwähnung verdient, ein Vorrecht behaupten, welches das Aeltere zu seiner Zeit auch benutzt hat; dennoch darf uns für zeitgemäſs gelten, die Erinnerung an würdige Leistungen früherer Zeit hin und wieder zu erwecken und dem Strome der Gegenwart lebendige Quellen der Vergangenheit zuzuleiten. Was heiſst denn überhaupt in der Kunst Gegenwart und Vergangenheit? Wo ist die Gränze der einen und der andern? Im Reiche des Geistes giebt es keine Gränze. Der Geist, das Leben der Menschheit sind nur Eins, ein durch alle Zeiten sich Fortbildendes. Die Welt und sich selbst zu erkennen, seine Kräfte, sein Leben an jener zu entfalten, das ist die Aufgabe des menschlichen Geistes in allen Individuen aller Zeiten und wenn wir dieses wahre ewige Leben des Menschen nicht überall erkennen, so ist das nur ein Beweis von der Unzulänglichkeit unserer Kräfte, auch in kleinen Regungen den groſsen alleinigen Trieb wahrzunehmen und auch die gröſsten und scheinbar entlegensten Gestalten von dem einigenden Gesichtpunkte aus zu kombiniren. Was wir aber so erkannt haben, das lebt vor unserm Geiste und was ihm lebt, das ist uns Gegenwart.

So allein begreifen wir auch den Namen, der mit Zaubermacht und Zauberglanz den Jüngling lockt: Unsterblichkeit. Der Jüngling ahnet, daſs zu groſs für diese Lebenspanne, was er in sich trägt. Seinem Namen — dem Zeichen seiner selbst — seinen Werken, wie er sie geschaffen, möcht' er ein langes Fortbestehn erringen. — Was ist ein Name, ein unbegriffenes Wort — was könnte er dem Unsterblichen gelten, der aus höherm Sein hernieder blickte, da der Körper selbst, das Eigenste, was der Erde zurückbleibt, ihm nichts mehr ist, ihm nicht sich erhält? Und welches Werk des Menschen bestünde, in dem Leben und Glanze fort, die sein Schöpfer ihm verliehen? Die alten Dichter, denen das begeisterte Griechenland zujauchte, werden jetzt kaum von Einzelnen vernommen und geliebt; die Götterbilder, einst Anbetung der Welt — jetzt aus ihren Tempeln entführt, von ihren Altären gestürzt, in den Vorrathskammern der Kunst bedeutungslos neben einander gestellt. Und die flüchtigste der Künste, Musik — kaum und selten hundert Jahre lebt ein Werk der Tonkunst im Herzen und Andenken des Volkes!

Doch wohl uns, daſs dem so ist und daſs eine gesichertere Unsterblichkeit gewiſs des Künstlers harrt. Der Mensch giebt nichts auf, was ihm noch etwas giebt. Ein Kunstwerk hat uns seine Bestimmung erfüllt, wenn es uns seine Idee gegeben, wenn es das angeregt hat, was von ihm in uns anzuregen war. Es wird verlassen, wenn es seinen Geist den Menschen eingehaucht hat; wer könnte Anderes erwarten, wer machte sich zu Anderm anheischig — wer, der freier Geistesregung sich selbst bewuſst ist, könnte wünschen, daſs die lebendige Entwickelung des menschlichen Geistes an seinem Werk erstarrte, bei ihm still stände? Mag denn ein Name nach dem andern verhallen, ein Werk nach dem andern vergehen: Der Geist eines jeden wirkt fort. Was je gelebt hat, lebt unsterblich fort und erzeugt ins Unendliche Leben.

Dieser Unsterblichkeit ist auch Reichard gewiſs, mag immerhin sein Name jetzt weniger genannt werden, mag auch sein Bild noch nicht unser Pantheon, den Konzertsaal zieren. Er ist unsterblich, denn er hat ein reiches Leben gelebt und reiches Leben angeregt. Reichard war nicht von den wenigen, deren ganzes Selbst sich gleichsam in Musik aufgelöset hat, die — wie z. B. Mozart — mit ihrer Seele und ihrem Leben den höchsten Künstlerrang gleichsam erkauft haben, nichts sein wollen und können, als Künstler, deren Werke denn auch das volle Leben athmen, was in ihnen allein bestanden hat. Tritt Reichard aus dieser ersten Reihe der Künstler, so finden wir ihn dagegen als einen der Vornehmsten, die mit hoher Geisteskraft, mit inni-

ger Liebe die Kunst umfafst und in ihrem Wesen erkannt haben. Seine Schriften geben davon überall Zeugnifs; in allen, besonders in seinem Kunstmagazin sehen wir den geistreichen, wahrhaft unterrichteten, edlen, für die Kunst erglüheten Mann, unermüdet ist er, uns tiefe Ansichten von der geliebten Kunst und grofsen Werken zu eröffnen; noch nach vierzig — wie reichen Jahren werden wenige leben, die nicht aus ihm lernen könnten, keiner, der nicht erhoben würde von der Begeisterung, mit der er von der Kunst und grofsen Künstlern spricht. Ueber Händel sind noch keine tiefern Beobachtungen ausgesprochen worden, als von Reichard in Bezug auf einzelne Leistungen dieses grofsen Mannes; *) was bei der Mittheilung einer einzigen Fuge von Johann Sebastian Bach gesagt ist**), überwiegt die ganze Lebensbeschreibung Bachs von dem gelehrten Bachianer Forkel; mehr wie irgend einer hat Reichard gethan, hier uns mit den ältern Italienern und mit der eigenthümlichen Grofsheit ihrer Komposition bekannt zu machen — dort uns in der Volksmusik die Spur der Natürlichkeit und Wahrheit nachzuweisen.

Diesen Reichthum des Geistes, diese Kenntnifs der Kunst legte er in den meisten, seine Liebe für die Kunst in vielen seiner Kompositionen dar. Mögen diese zum Theil im Schoofse der Vergessenheit schlummern — sie haben zu ihrer Zeit gelebt und durch ihren grofsartigen Sinn grofsartigere Behandlung der Tonkunst anregen helfen. Mehr — das volle Leben, ohne welches kein Kunstwerk vollendet zu nennen, finden wir in einigen Kompositionen und diese sind werth, dem musikalischen Publikum wiedergegeben zu werden, fähig, noch jetzt ihm viel zu gelten.

Eine dieser Kompositionen ist Reichards Musik zu Shakespeares Makbeth — Ouvertüre und die Hexenfcenen nach Bürgers vortrefflicher Uebersetzung, von denen wir die erste im Klavierauszuge beifügen. Die Idee, die fremdartigen Wesen, in denen Menschheit, Gespensterwelt und Höllengeist zusammenfliefsen, in der, vom gewöhnlichen Sprachdialog des Trauerspiels fremdartig geschiedenen musikalischen Sprache einzuführen, ist an sich glücklich und von Reichard so ganz vollendet ins Leben gerufen, dafs wir ohne Bedenken behaupten: es sei bis jetzt noch nichts öffentlich erschienen, was mit dieser Komposition in ihrer Sphäre in die Schranken treten könnte. Hier war Reichard ganz Künstler, ganz Musiker; so ganz, dafs sogar die romantische Instrumentenwelt ungleich mehr, wie in irgend einer andern Komposition sich ihm erschlofs und ihm diente. Das wilde, unstäte, wüste Treiben der Hexen, ihre sinnlose Lust und sinnlose Wuth, diese Entmenschung, diese Niedrigkeit und doch die grauenvolle Macht, dieser nimmer rastende Stachel des bösen Dämons, der sie gegen jeden, gegen sich, gegen ein Nichts aufregt — man glaubt das erst zu fassen, wenn man Reichards Schöpfung kennt. Weht nicht (in der beigelegten ersten Scene) die Begleitung (Saiteninstrumente) wie Wirbelwind, der den Sand aufjagt? Sieht man nicht, von fahlem Laub umtanzt, in Staubwirbel gehüllt, die seltsamen graulichen Gestalten einherflirren? Und welch ein wüstes Geplapper durcheinander, wie unterbricht, überbietet sich das, wie treibt sich Begleitung und Dialog hinauf bis zum halben Wahnsinn (Seite 2, System 3, Takt 4, 5) und rollt dann in Nichts zurück! — Und in diesem Ganzen die drei Hexen, so verwandt und doch geschieden', die erste fantastisch (man höre nur ihre erste Frage d—gis) — man möchte sagen: sie idealisire sich noch das Hexenthum — die zweite abgestorben (schon die Sprache zeigts: Wenn die Kräh im Aase kräht — bei der Antwort Seite 2, System 1, Takt 2, erlischt ihr die Sprache im Sausen der Windsbraut in Geheul) — die dritte breit, gemächlich, ihrer Niedrigkeit sich bewufst, in die Gemeinheit des Hexenthums ergeben — eine Humoristin in ihrer Sphäre (ein da nick' ich Makbeth ein Grüfschen) und zwischen ihrem tollen Sang thierisches Gekreisch (Seite 2, System 1 und 2) das ihnen gebietet! — Nach dem Schlusse des Dialogs hält das Fagott das tiefe D. gespenstisch bis zum Ende fort zu den verrieselnden Saiteninstrumenten; die Oboen, am wirkendsten bei jenen kreischenden Rufen haben mit den Singstimmen geschlossen. *)

Wenn doch die Intendanz der Königl. Theater Makbeth mit dieser Musik aufführte! Der gröfste Eindruck müfste hervorgebracht werden und es geschähe wieder einmal einem deutschen Meister die ihm gebührende Ehre.

Und wenn doch ein Musikverleger die Herausgabe eines Klavierauszuges (denn die der Partitur ist leider äufserlich nicht rathsam) unternähme! Der günstige Erfolg wäre wol nicht zweifelhaft. Bei anderer Gelegenheit noch etwas über Reichard.

A. B. Marx.
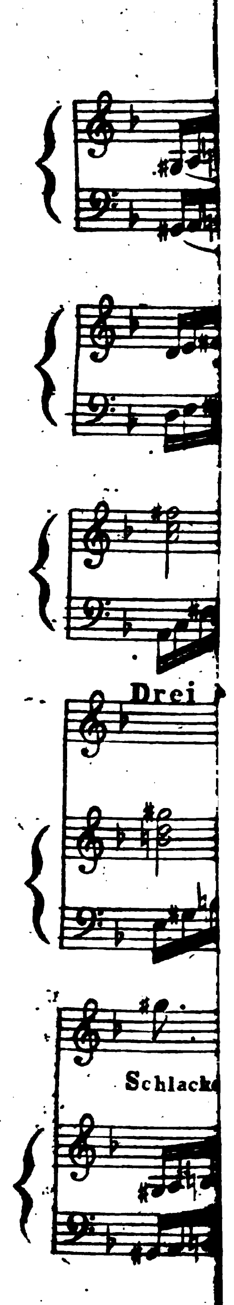
*) Eine kurze, aber tiefe Beobachtung haben wir in No. 21. der Ztg. S. 167. in der Note mitgetheilt. Ein solcher Fingerzeig giebt dem Fähigen oft mehr, als ein Kapitel aus dem Generalbafse.

**) Kunstmagazin Band 1. S. 196.

*) Ich erlaube mir zu erinnern, dafs die Scene so schnell genommen werden mufs, als die Finger rollen wollen; der Gesang aber mufs — soll das Ganze wirken — zur Gesangsprache werden. M.

(Hierzu eine Musik-Beilage.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.



2te Hexe

3t

wandern wir zu Chor! Auf der Haid in feuchtem M

nur!

2te Hexe

lies _ chen! Un _ ke ruft! Ge
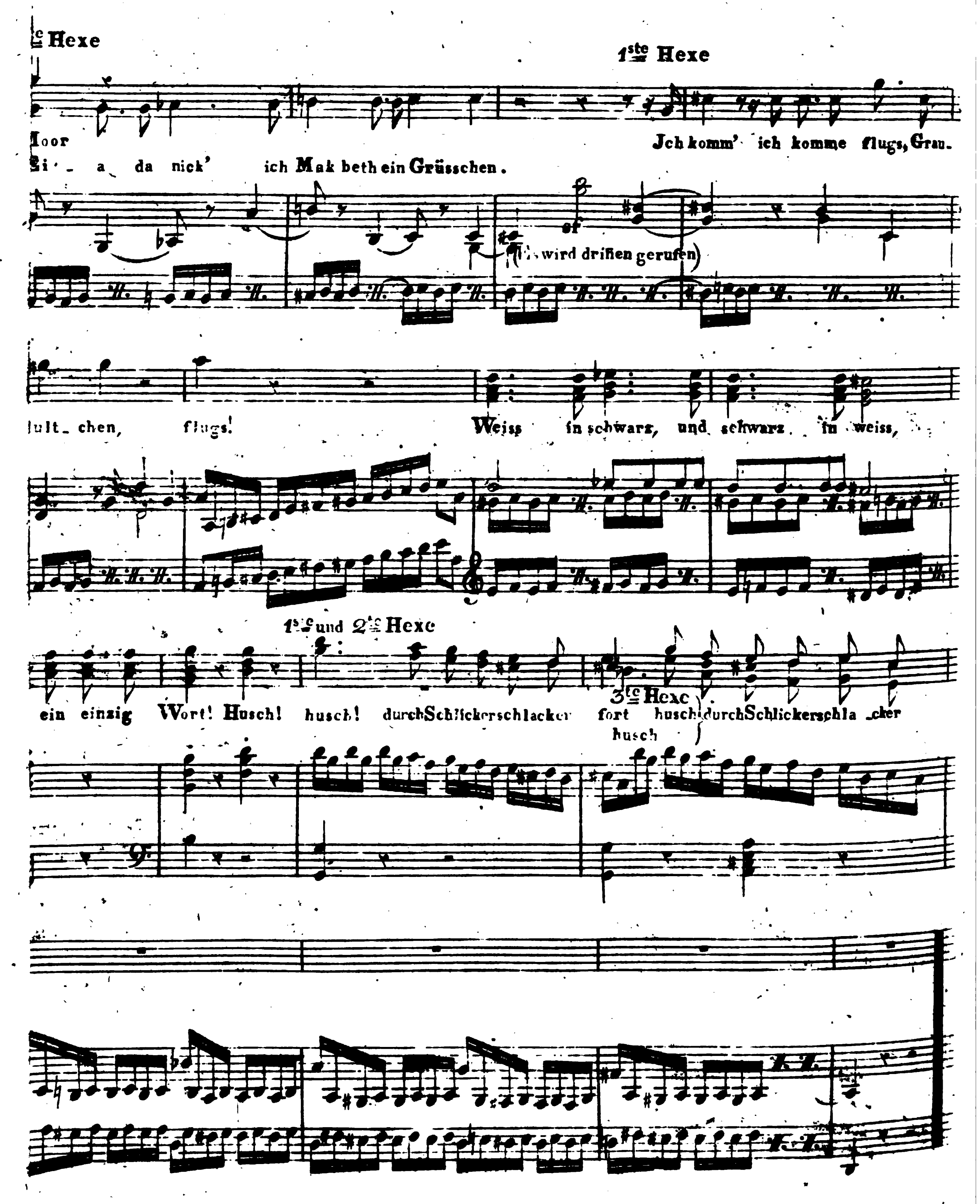
sf

(wieder gerufen)

heiss in kalt! und kalt in heiss! das kann! wips!

fort!

bis.


Hexe
1ste Hexe
Moor
Jch komm' ich komme flugs, Grau.
Si - a da nick' ich Mak beth ein Grüsschen.
wird driñen gerufen)
lult_ chen, flugs!
Weiss in schwarz, und schwarz in weiss,
1ste und 2te Hexe
ein einzig Wort! Husch! husch! durch Schlickerschlacker fort husch durch Schlickerschla_cker
3te Hexe
husch

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21. Juli — Nro. 29. — 1824.

I.
Freie Aufsätze.

Theodor.

Eine musikalische Skizze von L. Rellstab.

„Wo wohnt der Kammergerichtsrath H—?“ fragte Benno den Portier des Gasthofes zur Stadt R., in welchem er abgestiegen war. „Der Lohnbediente soll Sie sogleich dahinführen“ erwiederte der Gefragte und rief nach Wilhelm, der diesen Dienst im Hause versah. Wilhelm stand schon bereit; man ging. Es war nicht gar weit. „Hier in diesem Eckhause,“ sagte der Führer, „wohnt der Herr Kammergerichtsrath; belieben Sie nur gefälligst zwei Treppen hinaufzusteigen. Befehlen Sie, dafs ich Sie erwarten soll?“ „Das ist nicht nöthig“ antwortete Benno und ging ins Haus. Während er die Treppen hinanstieg, dachte er bei sich selbst: „was wird das für ein Mann sein? Ich habe viel von ihm gehört und gelesen; bisweilen täuscht aber das Bild, das man sich in der Ferne, von einer bedeutenden Person macht, gar sehr und man trifft alles anders an, als man sich aus den Büchern oder Erzählungen vorstellt. Er ist Theoretiker in der Musik; solche Leute verstehn oft am wenigsten von der Sache selbst.“ Dabei zog er die Klingel u. wurde durch die öffnende Magd zu dem, den er aufsuchte, geführt. „Mein Name ist Benno,“ redete er den kleinen behenden Mann, der vor ihm stand, an, „ich bin Tonkünstler und habe die Ehre Ihnen einen Brief von B. — aus W. zu überreichen.“ „Sehr erfreut, sehr erfreut“ sagte der Kammergerichtsrath hastig, Ihr Ruf als Komponist und ausgezeichneter Virtuos ist schon längst unter uns eingebürgert; sehr erfreut, Sie bei mir zu sehn. Nehmen Sie Platz; erlauben Sie, dafs ich den Brief durchfliege, er enthält vielleicht etwas, das, wenn ich es gleich erfahre, uns um so geschwinder näher bringt.“ Benno setzte sich, der Kammergerichtsrath las. „Ich ersehe aus diesem Briefe,“ begann er, nachdem er gelesen, „dafs Sie uns das Vergnügen machen werden, sich öffentlich hören zu lassen. Sie erfüllen dadurch einen Wunsch, der, längst bei allen Musikkennern und Liebhabern unserer Stadt lebhaft gewesen ist.“ „Sie sind sehr gütig Herr Kammergerichtsrath,“ erwiederte Benno; „ich mufs Ihnen indefs gestehen, dafs ich nicht eben gern öffentlich spiele, weil die Masse unverständiger Beurtheiler, denen man sich unterwerfen mufs, zu grofs ist; Zuhörer wie Sie, sind selten. Doch auf der andern Seite kann ich auch nicht läugnen, dafs ich einige Ruhmliebe besitze und gern die brillante Seite, die ich mir zu haben schmeichle, öffentlich zeige;“ „daher entsteht das Spiel unserer heutigen Virtuosen,“ fiel der Kammergerichtsrath etwas lebhaft ein, „die sich so gern in brillanten fast unübersteiglichen Schwierigkeiten gefallen.“ „Dadurch aber auch vollständige Beherrscher ihres Instruments werden,“ fügte Benno sicher hinzu. „In der That Herr Kammergerichtsrath!“ fuhr er etwas milder fort, „so wenig jene Art des Spiels, die man die heutige nennen kann, als Ziel zu loben ist, so ist sie doch als Mittel nicht zu verwerfen und wenigstens kann keinem Einzelnen ein Vorwurf darüber gemacht werden. Es verhält sich damit, wie mit dem stehenden Heere; ich mufs das meinige vergröfsern, weil mein Nachbar es mit dem seinen gethan, und so geht es fort, so weit die Kräfte reichen.“ „Sie haben Recht,“ entgegnete der Kammergerichtsrath, „wenn nur die Spieler die errungene Geschicklichkeit jede Schwierigkeit zu besiegen, auch dazu benutzten, jede Schönheit die ihnen zur Aufgabe gestellt wird, wiederzugeben.“ Benno wollte antworten, allein das Gespräch wurde durch ei-

nige sicher gegriffene Akkorde auf dem Flügel unterbrochen, der im Nebenzimmer zu stehen schien, „Ei welche angenehme Ueberraschung," sagte Benno, „wer ist der Virtuose?" „Bitte ergebenst, nur eine Schülerin; es ist meine Tochter; sie soll uns aber nicht länger stören." Er wollte die Thür öffnen und hineingehn, allein Benno hielt ihn mit gewandter Höflichkeit zurück, indem er versicherte, es sei ihm nichts so lieb, als einen unbemerkten Zuhörer abgeben zu können. „Wir sind unglücklich, dafs wir, wie die Könige, selten Wahrheit zu hören bekommen," setzte er hinzu: „gemeiniglich spielt man in unserer Gegenwart zaghaft, bisweilen aber auch, wiewohl selten, kommen nur Paradepferde zum Vorschein." Bei diesen Worten war er dicht an die Thür getreten und lauschte. „Viel Vortrag, feiner Ausdruck! — Jede Note erhält ihren vollgültigen Werth! — Vortreffliche Bindung der Mittelstimme! — Ei Herr Kammergerichtsrath, ich wünsche Ihnen Glück!" „Sehr gütig, lieber Freund, sehr gütig," erwiederte der Kammergerichtsrath in seiner raschen haspelnden Art zu sprechen, „es ist aber das Werk eines vortrefflichen Lehrers, den wir hier besitzen. Er ist ein Schüler Klementi's, Namens B., der ganz seine Spielart inne hat." Ich kenne ihn wohl, erwiederte Benno, „besonders als ausgezeichneten Komponisten; ich wüfste kaum einen zu nennen, der gröfseres romantisches Talent besäfse. Allein trotz des trefflichen Lehrers mufs ich Ihnen sehr gratuliren, denn so gut der Saame sein mag, nur auf vorzüglichem Boden kann er so gedeihen. Erlauben sie indefs nun, dafs ich näher trete, um die Bekanntschaft der jungen Virtuosin zu machen?"

Der Kammergerichtsrath öffnete die Thür, und sagte zu seiner eben vom Fortepiano aufstehenden Tochter: „Julie, ich stelle dir hier Herrn Benno aus W. vor." Sie erröthete und verneigte sich stumm. Benno begann artig: Wir hörten Sie spielen, mein Fräulein, und würden Sie nicht unterbrochen haben, wenn Sie nicht so eben die schöne Romanze von Field beendigt hätten." Julie, die durch den Namen des berühmten Klavierspielers und Komponisten nur in eine augenblickliche Verlegenheit gesetzt worden war (denn Besuche dieser Art erhielt ihr Vater nicht selten) entgegnete mit Leichtigkeit: „Sie haben sich nur selbst eine Unannehmlichkeit zugezogen, indem Sie sich bezwungen, dem schülerhaften Spiel einer Dilettantin zuzuhören. Nicht besser werden sie sich indefs entschädigen, als wenn Sie sich und uns etwas wirklich Schönes zu hören gäben." „Fräulein," antwortete Benno, „auf solche Weise mufs ich ja abschlagen, was mir sonst eine Freude wäre." Geben wir der Wahrheit die Ehre," fuhr der Kammergerichtsrath dazwischen, „Sie sind ein Meister und der wahre Meister darf das von sich selbst so gut sagen, wie jeder fremde Beurtheiler:

„Nur die Lumpe sind bescheiden,
Brave freuen sich der That."

„In der That," sprach Benno lächelnd, „Sie haben mir jetzt zwischen einem Arroganten und einem Lumpen die Alternative gestellt, und da mufs ich gestehen, wähle ich lieber das erste." Er setzte sich an den Flügel. „Befehlen sie Licht" fragte der Kammergerichtsrath heftig, „Julie, Licht" — „Nein nein," unterbrach Benno; „am liebsten spiele ich in der Dämmerstunde, die jetzt eben so schön beginnt. Aber was verlangen Sie zu hören, mein Fräulein?" Das sei ferne von mir zu bestimmen," erwiederte die erwartungsvolle Julie, „erinnern Sie sich an den Dichter:

Der Sänger
Er steht in des gröfseren Herren Pflicht,
Er gehorcht der gebietenden Stunde.

„Und wahrlich," rief Benno, „eine schönere kann er sich nicht zur Gebieterin wählen." —

Er begann leise, wie Aeolsharfen klingen, das Instrument zu rühren. In den harpeggirend gebrochenen Akkorde schienen die Saiten nur eben angehaucht zu werden. Wie von einem fernen fremden Instrument herübertönend, führte er dazu eine gehaltvolle schmelzende Melodie die immer klagender und eindringender wurde. Von Zeit zu Zeit schien eine schauerliche Bewegung in den Bässen eine fremde geheimnifsvolle Macht anzudeuten, die den schmerzlich süfsen Reiz jener geisterähnlich hinschwebenden Melodie furchtbar zu bedrohen schien. Die Gewalt der finstern Mächte wuchs, das Gemisch der Töne wurde chaotischer, der Kampf schwankte, der

Sieg neigte sich zu den düstern Feinden hinüber; die bebende Klage ertönte nur noch in einigen abgerissenen Lauten und plötzlich bog der Strom in einem höhnisch jubelnden C-dur unwiderstehlich hinein. In kühnen stolzen Rythmen schritt der triumphirende Sieger einher. Doch Ruhe konnte die wilde, empörte Brust nicht finden, immer heftiger tobte es in sich selbst; schneidende Dissonanzen schlugen wie hellzuckende Blitze in das donnerähnliche Rollen der wogenden Bässe hinein, es war ein tobender Vulkan, der sich selbst verzehrt, u. endlich unter dumpfem Krachen in sich selbst zusammenstürzt, Nacht rings umher! — Benno schloſs; alles war todtenstill, Julie zitterte heftig. „Ich habe nicht gespielt," sagte Benno düster. „Es war eine fremde unerklärbare Gewalt, die meine Finger beständig anders führte, als ich dachte und wollte. Ich setzte mich in der Absicht nieder, ein weiches aber glückseliges Adagio, und nachher ein freudiges durch harmonische Schönheit befriedigendes Allegro zu spielen. Aber eine dämonische Gewalt kam über mich, ich wurde nur das Werkzeug eines fremden Genius, das Instrument eines Schöpfers auſser mir." Indem öffnete sich die Thür, und ein Diener trat mit brennenden Kerzen ein, „Herr Gott, wie bleich sind Sie." rief Julie erschreckt aus, und trat einen Schritt vor Benno zurück. „Ich bin wirklich etwas erschöpft," bejahte Benno, „ein höchst sonderbarer Zustand, den ich zum erstenmale in meinem Leben empfunden." Plötzlich rief der Kammergerichtsrath (der bisher ganz stumm da gestanden) als hätte er von allem was gesprochen war, nichts gehört, aus: „Herr, Sie haben gespielt wie ein Gott, oder wie der Teufel wollt' ich sagen." Der Eindruck war fast komisch, doch Benno sagte heftig: „Recht recht, wie der Teufel!" „Ja, wie der Teufel," schrie noch heftiger der Kammergerichtsrath, „das Thema war Gretchen und Faust, oder so etwas." „Lieber Vater," sprach Julie sanft, „du scheinst ja ganz erhitzt?" „Wie kommst du hierher Julie?" fuhr der Kammergerichtsrath wie aus dem Traume auf. „Besinne Dich doch, lieber Vater." — Ja ja, schon gut," unterbrach er die Tochter ärgerlich, „die Musik hat mich ganz verrückt gemacht. Du weiſst ja, wie heftig mich Musik angreifen kann. Aber hören Sie Freund, fuhr er zu Benno fort, „ich halt's im Zimmer nicht aus, kommen Sie mit mir, wir müssen einen kleinen Spaziergang machen. Wollen Sie?" „Sie sprechen meinen Wunsch aus" entgegnete Benno und ergriff seinen Hut. Beim Abschied faſste er Juliens Hand, und küſste und drückte sie heftiger, als die Höflichkeit zu gebieten pflegt. Julie lieſs ihm dieselbe nur mit einigem Schauer; doch bezwang sie sich. Die Männer gingen.

(Fortsetzung folgt.)

II.

Recensionen.

Kompositionen von Ferdinand Ries.

(Fortsetzung.)

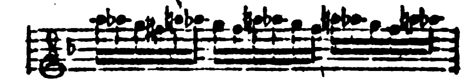
Weit empfehlenswerther ist:

3) Introduction et Polonaise pour le Pianoforte et Flute obligée, composée par F. Ries. Op. 119. Berlin bei Schlesinger. Preis 20 Gr.

Einer kräftig modulirenden Einleitung (F-dur 3/4 Grave) folgt eine glänzende Polonoise (F-dur 3/4) mit einem belebenden Thema,



recht ausgreifenden, bewegten, das Ohr füllenden Figuren; unter denen jedoch dem Ref. ein penibler Satz, wie der unter No. 2. getadelte,

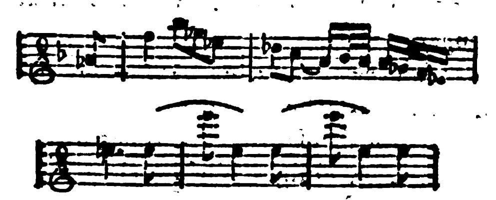


wiederum in sogenannten Sextolen, miſsfällig ist.

Die Melodie ist unter beide Instrumente zweckmäſsig und in einander greifend vertheilt und obgleich die Pianoforte-Begleitung meistens alltäglich ist, (3/4 mit vorschlagendem Basse, hin und wieder das zweite Achtel nach Polonaisenweise in 𝅘𝅥𝅯 dopp. zersetzt) so findet sich auch die linke Hand hin und wieder z. B. S. 7 und 9 eine interessantere Beschäftigung als in denen

unter No. 1 und 2 angezeigten Kompositionen; nur dafs an diesen Stellen dann die rechte Hand jene gemeine Begleitung übernimmt. Im Ganzen kann man von diesem Tonstücke diejenige Unterhaltung und Befriedigung erwarten, welche die in der neuern Zeit beliebt gewordenen konzertirenden Polonaisen zu gewähren pflegen, die ja meistens nur darauf berechnet sind, die Fertigkeit des Spielers in angenehmen Formen darlegen zu lassen. In dieser Beziehung ist die vorliegende Polonaise für Pianoforte-Spieler von mittelmäfsiger Fähigkeit lohnend zu nennen und verspricht ihnen im raschen und energischen Vortrage eine gute Uebung.

Warum Herr Ries zu einer brillanten kräftigen Komposition die Flöte und nicht vielmehr die Violine zur Begleiterin gewählt hat, ist nicht gut abzusehen; fast möchte man aus einigen Stellen vermuten, dafs er die Absicht gehabt hatte eine Violin-Partie zu setzen. So z. B. würden sich gleich in der Introduktion im 10ten, 11ten, 12ten, 24sten, 25sten und 26sten Takte die Stellen:



und manche andre für Violine recht gut eignen, gewähren aber auf der Flöte nicht nur nicht den beabsichtigten Effekt, sondern sind auch in der That für die Ausführung nicht ohne Schwierigkeit.

Es ist sehr lobenswerth, dafs die Flötenstimme an den meisten Stellen der Pianoforte-Partie beigefügt und diese sogar hin und wieder in Nebenlinien so arrangirt ist, dafs sie die Flötenbegleitung erspart.

4) Variationen über die beliebte Kavatine aus Tankred: „di tanti palpiti," für das Pianoforte zu 4 Händen komponirt von Ferdinand Ries. Berlin bei Schlesinger. Pr. 18 Gr.

Die vorliegenden Variationen (F-dur ⅔) 6 an der Zahl gewähren, wenn man seine Ansprüche nicht höher stellt, als solche Modewaaren gestatten, den Spielern eine angenehme, wenn auch leichte Unterhaltung. Die erste Variation in der das Thema der 2ten Partie anvertraut ist, und die zweite, in der es unter beide vertheilt erscheint, verdienen vor den übrigen Auszeichnung; jene auf schönen Aschlag und Klang in den höheren Regionen des Pianoforte, diese auf ein flüchtiges keckes Spiel in der 1sten Partie, berechnet; beide unter diesen Bedingungen recht ansprechend. Neues findet man eben nicht, aber auch nichts, was alltäglich genannt werden dürfte. Die vier Hände sind interessant beschäftigt. Die Ausstattung aller dieser Kompositionen ist geschmackvoll.

III.
Korrespondenz.

Aus Breslau im Juli.

Als ich in Breslau, die Hauptstadt meines geliebten Vaterlandes, eintrat, fafste ich den Entschlufs, meine Aufmerksamkeit besonders auf den gegenwärtigen Zustand der Musik hinzuleiten; in dieser Absicht benutzte ich die Bekanntschaft des Herrn Kapellmeister Schnabel und des Herrn Musikdirektor Berner. Herr Berner führte mich zuerst in die Probe eines grofsen Konzertes, welches Herr Schnabel einige Tage darauf zu geben Willens war. Hier dirigirte Herr Berner eine Simfonie von Spohr mit grofser Einsicht in die Tiefen dieses schönen Meisterwerks. Das Orchester spielte mit vieler Präzision und die Geiger zeichneten sich durch einen sehr grofsartigen, kräftigen und langen Bogenstrich aus. Das ganze Orchester überhaupt bewies, dafs es sehr geübt sei, Simfonien in ihrem, ihnen ganz eigenthümlichen Style zu exekutiren. Das Orchester bestand gröfstentheils aus Dilettanten, und indem ich ihre Sicherheit im Treffen bewunderte, fühlte ich freilich oft den Mangel der schönen weichen Tinte, durch welche unser Königliches Orchester in Berlin allen Tonschöpfungen die feinsten Nuancen des innern Lebens auf eine höchst meisterhafte Weise abzulocken weifs — oft bezaubernd das Farbenspiel der Tongemälde und Tondich-

tungen hervorruft und durch Zartheit und Kraft wie durch Licht und Schatten das Gemüth bis zum Entzücken anregt. Nach dieser Simfonie leitete Herr Kapellmeister Schnabel die neue sehr malerisch gehaltene Gesangkomposition v. Beethoven: „Meeresstille u. glückliche Fahrt," ganz vorzüglich. Es ist Schade, daſs in Breslau nicht eine einzige Dame ist, die durch den Zauber ihrer Stimme, oder durch Kunstfertigkeit die Konzerte verherrlichen könnte. Wahrscheinlich fehlt es an einem Gesanglehrer, ich meine an einem Lehrer, der durch eine strenge und schulgerechte Methode des Gesanges und durch Pünktlichkeit und Fleiſs sich das groſse Verdienst erwerben könnte, Sänger und Sängerinnen bis zur höchsten Ausbildung zu bringen und vielleicht mit der Zeit selbst eine Singakademie zu bilden. —

Sonntag früh um 8 Uhr tönten alle Geläute der schönen und überaus groſsen Kirchen, die fast alle 6 bis 8 hundert Jahre alt sind; die Einwohner strömten nun nach allen Kirchen hin. Ich ging zuerst in die St. Elisabeth-Kirche. Hier eröffnete Herr Berner den feierlichen Gottesdienst (der noch genau so gehalten wird, wie ihn Luther eingesetzt hat) durch ein höchst kunstreiches und erhebendes Vorspiel auf der Orgel. In mehren Momenten bewies er, daſs er wohl mit Recht an der Spitze aller jetzt lebenden Organisten stehen könne; denn seine gleichmäſsigen Fertigkeit in den Händen und Füſsen setzt ihn in den Stand, die Orgel in ihrer gröſsten Pracht zu zeigen. Es ist höchst bewundernswerth, mit welcher Leichtigkeit und Schnelligkeit er von dem einfachsten bis zu den schwierigsten kontrapunktischen Figuren und Phrasen steigt — wie allerhand Nachahmungen und fugenartige Sätze ihm aus Händen und Füſsen gleichsam herausquillen und wie er sie in der gröſsten Reinheit dem Ohre vorüber flieſsen, rauschen oder donnern läſst. Höchst würdig trug er hierauf das erste Lied vor. Dem zweiten Liede lieſs er ein tüchtiges Vorspiel mit einer energischen Fuge vorangehn und durch das ganze Lied glänzten alsdann die Gedanken seines Vorspiels und die Thema's seiner Fuge, so daſs er die ganze Gemeinde zur tiefsten Andacht hinriſs. Nach diesem Liede übergab er die Orgel einem jungen sehr hoffnungsvollen Schüler und begleitete mich nach dem Dom. Hier führte der Herr Kapellmeister Schnabel eine Messe von Hasse auf. Wie viel entbehren wir in Berlin, da wir dort so selten die Freude haben, eine gute Kirchenmusik zu hören. Den Tag darauf führte Herr Schnabel eine Messe von seiner Komposition im Dom auf, die durch ihren frommen und edlen Geist sowohl, als auch durch die höchst effektreiche Instrumentirung ungemein ergriff. Herr Schnabel hat mehre Messen komponirt; vorzüglich soll sich die Messe aus As-dur auszeichnen, die er während der Belagerung Breslau's in einem tiefen Keller, wohin er mit seiner Familie geflüchtet war, komponirt hat.

Der Liederverein in Breslau, bei welchem Herr Mosevius den Vorsitz hat, hielt den Abend darauf grade seine Zusammenkunft, und ich hatte das Vergnügen, mehrere Lieder von unserm geliebten Zelter, eines von Berner, und eines von Wollank sehr gut singen zu hören. Herr Mosevius ist ein ganz ausgezeichneter Baſssänger.

Auf der Bühne habe ich, trotz aller Mühe, nichts Erhebliches entdecken können.

Ueber den Unterricht in der Musik füge ich Ihnen noch einiges hinzu: Herr Berner leitet den Unterricht im Gesange und in der Theorie der Musik auf der Universität und dem Schullehrer-Seminario. Für die allgemeine Ausbildung der theoretischen Musik und des Klavierspiels hat Herr Freudenberg seit drei Monaten eine Akademie nach dem System des Herrn Professor Logier angelegt, welches auch hier viel Sensation erregt. Herr Freudenberg veranstaltete nur zwei Prüfungen. In der ersten Prüfung zeigten die kleinen Zöglinge, daſs sie die Anfangsgründe schon ganz genau kannten und in der zweiten sah ich die Leistungen der Zöglinge aus der besten Klasse, die schon im Stande waren, nachdem sie gezeigt hatten, mit welcher Gründlichkeit sie die Anfangsgründe aufgefaſst, einen vierstimmigen Choral mit Vorhalten und umgekehrten Bässen zu setzen.

Noch theile ich Ihnen mit, daſs Herr Ber-

ner damit umgeht, mehre sehr interessante, grofse theoretische Werke zu beendigen. Er hat schon seit vielen Jahren daran gearbeitet und nebenher auch eine Menge Kantaten und viele tüchtige Sachen für's Klavier komponirt.

Gegenwärtig befinde ich mich am Fufse des Riesengebirges. Hier hört man überall Musik. Alle Sonntage führen die Herren Kantoren in den Städten und Dörfern Kirchenmusiken auf und sie versteigen sich nicht ungern bis zu den Kompositionen von Mozart, Haydn und Beethoven. In der freien schönen Natur hört man hier oft liebliche mehrstimmige Gesänge von ganz vorzüglichen Stimmen, die sich dabei ihre sehr mühsame Arbeit zu erleichtern suchen.

W. Greulich.

Berlin im Juni.

(Schlufs.)

Wir gehen nunmehr zu No. 10, der Hauptscene der Prinzefsin über. Das Recitativ bewegt sich in gewohnter Form ohne die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu fesseln, desto mehr aber zieht sie die darauf folgende französ. Ariette:

„Fuis melancolie" etc.

auf sich und der laute Beifall des Publikums zeigt, dafs es in Gedanken in die Worte des einfallenden Chores: „c'est charmant," mit einstimmte. Kälter läfst die sich anschliefsende italienische Kavatina:

„Ecco quel fiero istante" etc.

Denn so vollkommen auch Herr Karl Blume in den Charakter der französischen National-Musik im vorhergehenden Satz eingedrungen ist, so wenig ist es ihm gelungen, uns den zarten Reiz einfacher cisalpinischer Weise in dieser Kavatine ahnen zu lassen. Noch rücksichtsloser ist er inzwischen mit dem Charakterisiren unserer vaterländischen Musik verfahren, die er auf die Worte:

„So eile hinunter den luftigen Reihn" etc.

durch einen Walzer in optima forma bezeichnet. — Wir bescheiden uns, dafs den Worten gemäfs hier das Thema eines deutschen Nationaltanzes gewählt werden mufste, offenbar aber sollte es singbarer und ansprechender sein und nicht zum gemeinen Walzer herabsinken, dem selbst der Gesang einer Seidler keinen Werth, keine Anmuth zu verleihen vermag. Auch hat der Komponist hiebei ganz gegen seinen Vortheil gehandelt, da er in dieser ohnehin langen und ermüdenden Scene das Beste vorangehen läfst und mit jeder Charakterveränderung matter wird. — Von dem Duett No. 11. gilt dasselbe was über No. 7. bereits gesagt wurde; die Situation ist keinesweges glücklich benutzt, was den Zuhörer ergreifen, fortreifsen sollte, geht bedeutungslos an ihm vorüber. — No. 12. Der Abschied des chinesischen Prinzen Bambino von der schönen Apfelgrün mit dem Chor der Hofglockengiefser konnte nicht anders als hochkomisch vom Komponisten gehalten werden; dies glückte ihm auch und in dieser Hinsicht verdient dies Gesangstück lobenswerthe Anerkennung.— Die beiden Chöre No. 13 und 14 sind ohne alle Auszeichnung. In No. 13 wurden wir nebenbei mit einem Tanze des Figuranten-Corps regalirt, den wir lieber entbehrt hätten. Denn zum Glanze des von Kameelen getragenen Feenthrones trägt er wenig bei und man weifs nicht, was die sich zwecklos einmengenden Karrikaturen mit den leichtgeschürzten Nymphen gemein haben. — Der Aufführung und Ausstattung der Oper kann nur lobend erwähnt werden. Madame Seidler sang die Partie der Apfelgrün mit gewohnter Virtuosität und liefs durch diese vergessen, was an ihrem Spiel zu wünschen übrig blieb. Wir sind der Meinung, die mit Recht so sehr gefeierte Künstlerin sollte Rollen, welche die ganze Gewandtheit einer sich diesem Fache widmenden Schauspielerin in Anspruch nehmen, nicht zu den ihrigen zählen. — Herr Wauer machte seinen Apfelbaum zu einer höchst ergötzlichen Erscheinung. Den Namen des Komplimentrathes Torticolopolopopolis, und die Worte: „meine Einzige, Einzige, Einzige," in denen die ganze vis comica der, an sich unbedeutenden Rolle liegt, wufste er ohne Uebertreibung so herauszuheben, dafs, bei jedesmaliger Wiederholung derselben, die versammelte Menge in ein lautes Gelächter ausbrach. Ein wesentliches Verdienst, da dergleichen Wiederholun-

gen leicht ekelhaft werden. — Herr Blume that als Riquet das Mögliche, seiner Rolle das Interesse zu geben, was ihr abgeht und sang mit Auszeichnung. Seine Maske, — erfunden von Herrn Gropius — war vortrefflich. — Herr Rebenstein liefs als Bambino den vielseitigen Künstler auch in dieser Nebenpartie durchblicken, ihr wiederfuhr durch ihn mehr als ihr Recht. Reinette, Torticolopolopopolis und die Fee Karabosse trugen sorgsam ihr Scherflein zum Gelingen des Ganzen bei. Ob Prinz Riquet der Haarbüschel sich die Gunst unseres kunstsinnigen Publikums lange zu erhalten wissen wird, mufs die Folge lehren.

Die Wiener in Berlin haben als Lokalposse das grofse Verdienst, den Zuschauer zu belustigen, ohne ihn zu tief zur niedern Volksklasse herabzuziehen. Die getroffene Auswahl der österreichischen Volkslieder und Melodien sowohl, als deren Zusammenstellung macht Hrn von Holtei Ehre. Allzuofte Wiederholung des Provinzialausdrucks: „Es thut's halt nimmermehr," ist die einzige Breite, die er sich hat zu Schulden kommen lassen. Plan, Verwickelung, Handlung u. dgl. mufs man in einer solchen ephemeren Erscheinung nicht suchen. Das Glück derselben ruht in einer belustigenden Zusammensetzung der Personen und in der Darstellung. Beide sind höchst gelungen zu nennen. — Madame Neumann — unser dermaliger Gast — war als Louise von Schlingen vortrefflich und entzückte durch ihr Spiel, durch ihren originellen Vortrag im Gesang und durch den ihr zu Gebot stehenden österreichischen Dialekt allgemein. Nicht minder ergötzlich waren Frau von Holtei als Kathi, Madame Dötsch als Dörthe und Herr Devrient d. J. als Franz. Letzterem gelang die Nachahmung des österreichischen Dialekts zum Verwundern; diese sowohl als die Lebendigkeit seines Spiels verdiente und fand die lebhafteste Anerkennung. In musikalischer Hinsicht darf nicht unbemerkt bleiben, dass die gewählten Volksmelodieen mit Umsicht und Sachkenntnifs instrumentirt sind. Jede Ueberladung an störenden Figuren ist vermieden und die Begleitung so einfach, als sie die unerkünstelte Gattung des Liederspiels erfodert. — Hätte sich auch die Stimme der Kritik über diese Posse erhoben, so würde sie Herr von Holtei mit folgenden Worten des Schlufsliedes entkräftet haben:

„Dafs das G'spül nix g'scheites wae
Werd'n s' g'druckt bald lesen,
Aber wenn's vernünftig wär',
Wär's kein' Dummheit g'wesen.

IV.

Allerlei.

Künstlers Anfechtungen.

Herr Redakteur!

Reifsen Sie mich aus meiner Unruhe! Zeigen Sie mir einen Ausweg aus dem Wirbel von Gedanken — von Gedanken sag' ich? sollt ich vielleicht nicht sagen, denn ich weifs selber nicht, ob das Gedanken sind, die mir zusetzen, oder ob neidische Mächte mir aus Pandorens Urne einige Schattengestalten zugesendet haben, um mich in meinem Beruf zu irren.

Hören Sie selbst!

Treuu. fleifsigsitze ich gestern in meiner Kammer üb. des ehrwürdigen Sebastians Kunst d. Fuge.

Ganz hatte ich mein Gemüth von störender Umgebung abgezogen, und die Umstände begünstigsten mein Verlangen nach Ruhe wunderbar. Der Weber Suchland, mein ehrlicher Nachbar liefs sein Schifflein müfsig, weil sein Sohn aus der Fremde gekommen, und deshalb in seinem Hause Festtag war; meine gute Schwester war nach S. zum Jahrmarkt gefahren, und hatte ihren lieben Mops Apollo mitgenommen, so dafs Kater Hinze unter dem Ofen Waffenstillstand feierte. Sein Spinnen störte mich gar nicht, sondern vermischte wunderbar genug sich mit meinen Gedanken so, dafs ich die Akkorde mit meinem Ohr wirklich zu hören glaubte, die bei der Lektüre in meiner Phantasie angeregt wurden. Es kam eine grofse Feier in meinen Geist, und schon ging mir über dem Lesen eine eigene Welt auf; was ich seit Wochen in mir herumgetragen, das Tedeum zum Namenstage unseres geliebten Fürsten sprosste in vollen Akkorden hervor. — Nun! fragen Sie, und es ward festgehalten, aufgeschrieben, es ist fertig zur Aufführung? — Ach ja! besser wäre es! — Oder, wenn ich an das obige

Bekenntniſs Ihrer Unruhe denke, Sie haben einige Skrupel? Nur nicht zu ängstlich! Beseitigen Sie, werfen Sie fort! — Ach ja! beseitigen, fortwerfen! Alles ist fort, mein Tedeum, mein schönes Tedeum, es ist weggespühlt aus meiner Phantasie; ich mach' es nicht, ich kann's nicht machen. — Warum?

Wie ich denn eben so in vollem Brüten bin, klopft's an meiner Thür, ich antworte nicht, aber da ruft's: mach' doch nur auf, ich habe dich durch's Schlüsselloch gesehn, und weiſs, daſs du zu Hause bist. Nun muſst' ich wohl. Herein tritt ein gewisser guter junger Mensch, den ich schon lange kenne, und einer, den ich noch nie gesehn hatte. Nun hatte ich den ersten immer recht lieb gehabt, aber ich hätte ihn da gern gemisst. Er mocht' es mir wol anmerken, doch es half nichts. Das ist Herr Studiosus Frühauf, sagte er, und ich denke, Ihr sollt noch gute Freunde werden. Unter schlechten Anzeichen dachte ich! — Sieh nur nicht so finster drein, es hilft nichts, du muſst uns heut schon zu Willen leben. Was treibst du? Haha! Du bist beim Handwerk. Laſst sehn, ob wir auch anknüpfen können. Frühauf treibt schon seit einem halben Jahr Musik, aber philosophisch. Nun sehn sie Herr Redakteur, das Wort philosophisch schlug mir doch ordentlich wie ein Wetter in die Glieder; ich konnte gar nichts antworten, und sperrte den Mund auf, wie die Karpfen, wenn das Wasser an einem Sommertage vom Teich abgelassen worden ist. Schon oben nannte ich den ersten einen guten jungen Menschen, und mit Wahrheit, ich habe ihn seit Jahren immer brav und theilnehmend gefunden, aber ich muſs gestehen, seit 14 Monaten ist mir in seiner Gesellschaft stets einigermaſsen sonderbar zu Muthe geworden. Er führte seit der Zeit, wo er, wie ich hörte, Philosophie zu studiren anfing, häufig ganz seltsame Reden, so daſs ich manchmal aus vollem Halse darüber gelacht haben würde, wäre er nicht so ernsthaft dabei gewesen, und hätte ich nicht zugleich dabei solch' einen gewissen Schauder empfunden. Sie glauben nicht, wie eigen das manchmal klang. Wenn ich sagte, ich hätte etwa fremde Worte oder Wörter darin bemerkt, so müſste ichs lügen. Alle die Wörter, deren er sich bediente, hatte ich schon oft gehört, gelesen und selbst gebraucht, aber die Verknüpfung, die Verbindung! dabei verging mir Hören und Sehen. Oft habe ich mir einen Satz aufschreiben lassen, und dann gesehn, daſs es deutsch war, denn sonst, wahrhaftig, hätt' ich es für — Seleniten-Sprache eher, als für meine Muttersprache gehalten. Aber war ich denn darum besser daran? Verstand ich es denn, weil es deutsch war? Niemals!“ Mein Freund wollte mich belehren, aber ich faſste seine Auseinandersetzung eben so wenig, und bat ihn oft himmelhoch, nur wieder so zu sprechen, wie vor Jahren. Nun kann ich wohl versichern, daſs solche Reden mir bloſs um meinen Freund ganz eigne Sorgen machten, und daſs auch diese Sorge schon sehr geschwunden war, seitdem ich gesehn hatte, wie er dabei noch immer munter und theilnehmend blieb. An meinem Fach hatte er mir nicht gerüttelt, und so konnte ich schon einig mit ihm bleiben, wenn ich ihn auch nicht verstand. Aber gestern! gestern! Nein! das war zu toll.

Urtheilen Sie!

Herr Frühauf fing gleich an, indem ich mich noch von dem „philosophisch“ erholen wollte: Mir ist es recht klar, daſs der bloſse Ton der Tonleiter nur Quantität ist. —

Quantität! Das Wort kennen Sie, Herr Redakteur, auch ich kenne es. Wie oft habe ich nicht gehört: eine Quantität Aepfel, eine Quantität Romanischer Saiten, oder in den Zeitungen gelesen, eine Quantität Speck-Bücklinge?

Aber ein Ton, ein einziger Ton, eine Quantität! Du lieber Himmel, wie hätte ich das ruhig anhören sollen? Nur soviel Zeit hatte ich indessen, eine fragende Miene anzunehmen, als ich gewahr wurde, daſs auch mein Freund damit nicht einverstanden war, sondern sich zum Widerstand bereit machte. Schon freute ich mich auf seinen Beistand. Wie lange? Möchte er nicht vielmehr Qualität sein, scholl es entgegen. Unter dem Panier konnte ich eben so wenig fechten.

(Die Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28. Juli — Nro. 30. — 1824.

Theodor.

Eine musikalische Skizze.

(Fortsetzung.)

Benno und der Kammergerichtsrath, (aber der Henker hole den langen Titel, ich habe nicht die Geduld ihn noch hundertmal in dieser Geschichte auszuschreiben; daher ersuche ich den geneigten Leser, sich unter einem grofsen K. immer einen Kammergerichtsrath vorzustellen) also Benno und der K. traten vor die Hausthür. Es war regnicht, windiges Wetter und empfindlich nafskalt.

Benno. Abscheuliches Wetter!

K. Im Gegentheil, ich finde es vortrefflich. Nichts ist tödtender, als die Ruhe; das Kämpfen mit einem solchen Wetter erheitert, wenn man es überwunden hat, aufserordentlich.

Benno. Nach Geschmack; ich mufs gestehen, heit'rer Himmel ist mir lieber. Aber wo wollen wir hin? Ist es noch Ihre Absicht, einen Spaziergang zu machen?

K. Allerdings. Lassen Sie uns aufs Gerathewohl durch die Gassen streifen, und wenn wir müde sind, will ich Sie an einen Ort führen, wo wir in einem traulichen Kabinet uns bei einer Flasche Wein erwärmen können.

Benno. Dann habe ich so ungestümes Wetter auch gern, obwohl man mit seiner Empfindung dabei ein wenig dem Bürger im Faust gleicht, dem nichts lieber ist, als ein Gespräch von Krieg und Kriegsgeschrei in Friedenszeiten. — Unter Fortsetzung ihres Gesprächs kamen unsre beiden nächtlichen Spaziergänger endlich in eine etwas abgelegene Gegend der Stadt. Der K. stand still und sah sich um.

Benno. Am Ende sind wir verirrt?

K. O nein. Ich überlege aber so eben, dafs ich lange genug nafs geworden bin und mein Mantel anfängt, mir etwas auf den Schultern zu lasten. Durch diese Gasse kommen wir am nächsten nach dem G — Markt, wo wir zu Nacht essen wollen.

Benno. Also frisch hinein; ich fange an Hunger zu bekommen.

K. Aber welch ein Koth! Halt Freund, halt, hören Sie nichts?

Benno. Es mufs hier in diesem Hause jemand Fortepiano spielen! Und zwar gut!

K. Alle Teufel, wie modulirt der Satan!

Benno. Herr K. kennen Sie das, was er spielt? Mir kommt es sehr bekannt vor und doch kann ich mich nicht entsinnen, wo ich es gehört habe. Es gleicht einer sehr zerrissenen Phantasie.

K. C-dur, hören Sie das C-dur!

Benno. Himmel, ist es möglich? Ja wahrhaftig! Nein, wie kann es sein?

K. Er stockt! Was sucht er? Er scheint etwas zu versuchen. Jetzt rollt es wieder.

Benno. Doch, doch! das mufs ich näher untersuchen. Wer wohnt hier?

K. Still! Hören Sie die Bässe, wie das auf- und niederwogt. —

Benno. Ums Himmels Willen, wer ist der Mensch. —

K. Die verminderten Septimenakkorde im Diskant! Schon wieder stockt er?

Benno. Herr K.! Hören Sie denn nicht mehr? Wer wohnt hier? Ich beschwöre Sie —

K. Ins Teufels Namen ich weifs nicht, aber lassen Sie mich doch zuhören!

Benno. So müssen wir hinauf, ich mufs wissen, wer dort spielt.

K. Ja ja hinauf. Kommen Sie.

Beide verschwanden in der Hausthür. Als sie zwei enge Treppen hinaufgestiegen waren, standen sie vor einer Glasthür, durch deren nicht

sorgfältig verhangene Scheiben man in ein kleines Zimmer hineinsehn konnte. Eine düstre Lampe brannte in der Ecke und durch einen der Thür gegenüber hängenden Spiegel sah man ein unscheinbares Fortepiano, an dem ein junger Mensch safs und spielte. Er war ärmlich gekleidet, bleich und schien sehr ermattet. Düstres schwarzes Haar bedeckte herabhängend die Stirn, doch in den tiefen dunklen Augen glühte ein schwärmerisch begeistertes Feuer. Kaum waren die beiden seiner ansichtig geworden, als er aufstand, mit der Hand über die Stirn fuhr und seufzend sagte; „Es ist nichts, ich find' es nicht wieder." Jetzt pochte Benno an; der junge Mann war sehr erstaunt über den Besuch, dessen Ursach ihm jedoch bald klar wurde, weil der Kammergerichtsrath heftig losbrach: „Mein Herr" — aber der Tausend, die ewigen Gänsefüfse! — Also:

K. Verzeihen Sie mein Herr, aber Sie haben so gespielt, dafs wir nicht umhin konnten —

Benno. Um Vergebung, dafs ich unterbreche, aber ich mufs durchaus beruhigt sein. Was war das, was Sie spielten, ich bitte dringend, sagen Sie mir das.

Der Jüngling hiefs Theodor, also:

Theodor. Ich bin erstaunt, ich weifs nicht — was ich spielte wollten Sie wissen?

Benno. Ja, ich bitte dringend.

Theodor, Wenn ich es nur selbst recht wüfste; es ging mir wunderbar damit. Ungefähr vor einer Stunde war ich in der Dämmerung, ermattet, denn ich bin etwas unwohl, hier auf dem Sopha eingeschlummert. Ich träumte, dafs ich einen mühseligen Weg ginge, dessen Beschwerlichkeit mir alle Kräfte raubte. Aber immer aufs Neue fühlt ich mich gestärkt durch den Anblick eines lieblichen Genius in weiblicher Gestalt, der leitend und ermunternd vor mir her ging. Allein von unsichtbarer Hand fühlte ich mich bisweilen schauerlich kalt berührt und bei jeder Berührung dieser Art schien mein Schutzengel ferner und ferner hinwegzuschweben, bis er endlich ganz verschwand. Von diesem Augenblick an wurde mein Zustand grauenvoll, denn das schauerlich berührende Ungethüm drang immer näher und entsetzlicher auf mich ein. Ich will fliehn, meine Kräfte versagen; ich wehre ab, meine Hand sinkt ermattet nieder. Jetzt packt es mich kalt und grauenvoll; kaum bleibt mir Luft zu einem geprefsten Angstschrei; es schleppt mich zu einem furchtbaren Abgrund, wir stürzen hinunter — und hier verliefsen mich Traum und Schlaf zugleich. Das wunderbarste an allem ist aber, dafs den ganzen Traum eine Musik begleitete, die alle meine Zustände in geheimnifsvoller Sprache ausdrückte. Davon war mir vieles im Gedächtnifs geblieben und das versuchte ich eben auf dem Instrumente wieder zu geben; aber es wollte nicht gelingen. — Benno war während der Erzählung bleich geworden und setzte sich ermattet nieder ohne zu sprechen; allein der K. fuhr heftig im Zimmer auf und nieder, ehe er sich folgendermafsen aussprach.

K. Kurioser Traum! Herr Benno, die Erzählung pafst auf Ihre Phantasie von vorhin.

Theodor. Herr Benno? Doch nicht —

K. Ja, ja, Herr Benno, der berühmte Komponist und Klavierspieler.

Theodor. Ist es möglich, dafs ich das Glück habe! Aber ich begreife noch nicht —

K. wie wir zu Ihnen kommen? Ihr Spiel zog uns herauf mein junger Freund, und jetzt wollen wir Sie fragen, ob Sie mit uns kommen wollen, um bei L. u. W. zu Nacht mit uns zu speisen. Ich bin der K. H—n.

Theodor. Ist's möglich? Sie derselbe, der so trefflich über den grofsen Beethoven geschrieben?

K. Ja, ja, derselbe der so einige Gedanken über den wunderbaren Komponisten geäufsert hat. Aber Freund, eilen Sie, es wird sonst zu spät und wir müssen noch viel mit einander sprechen.

Besonders über Mozart, Haydn und Beethoven, die ich als die hohe musikalische Dreieinigkeit anbete!

Theodors Auge glühte feurig; er fuhr in einen abgetragenen Mantel und ergriff einen alten Hut. Während dessen hatte der K. den finster sinnenden Benno aufgerüttelt und die Triumvirn tappten die Treppe hinunter.

Unterwegs erfuhr der K. von dem jungen Theodor, dafs er erst seit wenigen Tagen in B.

sei. Als Sohn eines armen Dorforganisten hatte er einigen Unterricht in der Musik empfangen, darauf diesen in einer kleinen Stadt weiter an den Mann gebracht und sich in seiner Muſse mit rastlosem Eifer dem eignen Studium der himmlischen Kunst dahingegeben. Jetzt machte er den kühnen Versuch, die groſse Stadt zu betreten und sein Fortkommen in derselben zu suchen; er wünschte Schüler auf dem Fortepiano; vor der Hand unterrichtete er nur die kleine Tochter seines Wirthes für den Hauszins. Auf die Anfrage des K., ob er sich auch wohl getraute guten Unterricht zu geben, erwiederte er, er könne dies nicht behaupten, weil ihm selbst aller Unterricht abgehe und er keinen Maaſsstab habe. Jedoch spiele er die schwersten Sachen von Clementi, Mozart, Haydn, Dusseck und Beethoven ziemlich geläufig. Auf die Frage: ob ihm Hummel, Moscheles, Weber u. s. w. bekannt seien, entgegnete er: daſs er auch von diesen gespielt habe, aber besonders bei den beiden ersten es nicht der Muse werth geachtet, der Sachen wegen die ungeheuern Schwierigkeiten zu überwinden, so sehr er sie indeſs loben und bewundern müsse. Denn, fügte er hinzu, es sei nicht seine Absicht, Virtuos zu werden und die ungeheure Zeit der Uebung die es fodere, um heut zu Tage unter den Koryphäen stehen zu können, widme er lieber dem eifrigen Studium der Komposition. Sie kamen an den bestimmten Ort. Durch mehre hell erleuchtete Zimmer, in denen viele lärmende Gäste beim Wein saſsen, führte der K. seine Gäste in ein Kabinet, welches die Reihe der Gemächer beschloſs. Hier nahmen sie auf einem kleinen Sopha, in der Ecke des Zimmers Platz, so daſs sie in dem allgemeinen Treiben ziemlich isolirt waren. Der noch ganz mit der Welt unbekannte Theodor war etwas blöde und befangen, besonders flöſste ihm Benno's kalte Miene und sein elegantes Aeuſsere, welches zur ärmlichen Kleidung Theodors sehr abstach, wenig Vertrauen ein. Mehre Fremde kamen aus den anstoſsenden Zimmern und begrüſsten den K. mit der nicht undeutlichen Absicht, sich an dem Tische niederzulassen. Allein der kleine behende Mann, dem dies unangenehm war, wuſste sie bald durch ein satirisches Bonmot oder irgend eine witzige Anspielung zu entfernen und so war man in einigen Minuten allein und ungestört. Jetzt brachte der Kellner die bestellten Flaschen und das Abendessen. Der heitre Geist des Champagners belebte die finstern kalten Züge Benno's, so daſs er seine Stimmung zu vergessen schien; in Theodors ungewöhnte Natur brachte dieser flüchtige Aether ein ihm ganz neues Feuer, und der K. mit dergleichen vertraut, befand sich wohl wie bei einem alten Freunde. So begann denn durch seine Einleitung folgendes Gespräch:

K. Werthe Freunde! Wir sitzen hier in vertraulicher Einigkeit beisammen, in nicht gröſserer noch geringerer Zahl als die der Grazien. Laſst uns aber dabei der Musen oder der Musikheiligen gedenken. Schon lange möchte ich meine Gedanken über die groſse verhängniſsvolle Drei am musikalischen Himmel, über Haydn, Mozart und Beethoven an den Mann bringen und wiederum austauschen. Hier wäre, scheint mir, der Ort. Wie kommt es, daſs diese drei Männer uns stets mit so tiefer und doch so verschiedener Ehrfurcht erfüllen? Wie kommt es, daſs wir bald diesen, bald jenen für den gröſsern Genius halten und es doch wieder nicht ertragen, wenn man dem Einem seinen Ruhm auf Kosten des Andern mehren will? Wiſst Ihr ein Mittel, diese wunderbaren Gefühle einigermaſsen zu etwas Bewuſstem zu bringen? Kennt Ihr den Zauberspruch, womit man die Riesen unter das Mikroskop der Beobachtung zwingt, damit man einen Begriff von ihrem Ganzen bekommt? Wende mir keiner ein, daſs ja auch verschiedene Dichter verschieden auf uns einwirken, daſs wir sie für gleich groſs und doch für verschieden halten. Die Poesie bewegt sich im Reich des Gedanken und alles, was sie erschafft, kommt zu einem bestimmten Bewuſstsein des Geistes. Aber die Musik schwebt in dem Reiche der Ahnung, nirgend läſst sie sich fassen und bestimmen; sie ist isolirte, abstrakte Empfindung. Die Gränzmauern ihres Reichs sind Seligkeit und Verzweiflung, aber zwischen diesem endlos ungeheuern Gebiete wo sitzt eine feste Scheidewand? Und doch fühlen wir alle feinen Schattirungen und Mischungen, die die Sprache nur

bezeichnen kann, heraus. Aber nirgend kann man sagen: darum ist es so, dieser Rythmus, diese Fortschreitung macht die Melodie traurig oder zärtlich; oder: diese Weise ist lustig und daher weit von jener traurigen entfernt; ein kleines Versetzungszeichen macht sie wehmüthig. Alles gränzt an einander und mischt sich durch einander, und doch ist alles getrennt und jeder Ausdruck läſst sich aufs schärfste bestimmen. Jetzt Freunde, rathet und helft in dieser allgemeinen Noth! Unsre heiligen drei Musikkönige widersprechen sich gerade zu und sind doch eins; sie gehen von den verschiedensten Grundsätzen aus und nach den divergirendsten Richtungen und doch treffen sie uns alle mit Kernschüssen mitten ins musikalische Herz! Aber ich bitte Euch, schweigt nicht, rathet und helfet!

Benno. Wenn man einen Feind nicht besiegen kann, so glaub' ich, thut man am besten, sich zu vergleichen. So bin ich der Meinung, daſs wir nach einer Art von Annäherungs-Methode versuchten, ob wir in dem ganzen Gebiete der Natur keine Analogien zu diesen abnormen Erscheinungen fänden.

K. Vergleiche, freilich, Vergleiche! Darauf habe ich auch schon spekulirt, aber Freund, was hat es geholfen? Wie hab' ich mich schon über diese drei Hexenmeister der Musik vergleichsweise ausgelassen? Es hat so einiges angeregt, aber hat's denn weiter geführt?

Benno. Jedes Gleichniſs hinkt, das ist wahr. Allein noch wahrer ist es, daſs ein treffendes Gleichniſs weiter führt, als alle Definitionen. Diese sind auch nöthig, aber das Gleichniſs soll uns zuerst der Kompaſs sein, nach dem wir segeln. Es giebt im allgemeinen die Richtung an und hütet uns wenigstens vor ganz verkehrten Wegen. Sehr leicht ist es dem klügelnden Verstande, die Unzulänglichkeit jedes Gleichnisses zu erweisen; allein gesunder Sinn und guter Wille finden doch darin einen Faden der wohlwollenden Ariadne. Es ist überhaupt von vielen Dingen leichter, das Ungereimte einzusehn, als den tief verborgenen Keim göttlicher Wahrheit darin zu entdecken. Ihre Gleichnisse mein werther Herr K. scheinen mir nur nicht treffend genug gewesen zu sein. Vielleicht habe ich für Haydn ein glücklicheres gefunden.

K. Her damit! Ich habe eines für Mozart in petto.

Theodor. Und ich glaube, daſs ich für Beethoven einen gültigen Ausdruck in der Natur finden werde.

K. Also eng geschlossen, grad auf den Feind. Ihr Gleichniſs, Freund Benno, soll die erste Kugel sein, die wir nach dem Ziele schieſsen. Wollte der Himmel, es fielen damit alle Neun.

(Fortsetzung folgt.)

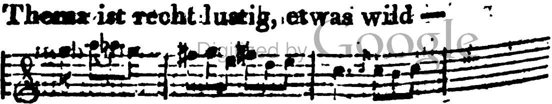
II.

Recensionen.
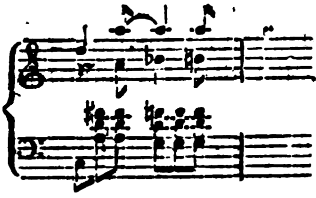
Rondeau villageois, pour le Pianoforte par Frederic Kalkbrenner. Op. 67. Berlin bei Schlesinger. Preis 14 Gr.

Was nur die Modekomponisten mit den Titeln zu ihren Werken sagen wollen! Da liegen charmes de Paris (von Moscheles) charmes de Berlin (von Kalkbrenner) vor mir — recht scharmant, wenigstens zum Theil; nur Paris und Berlin finde ich weder musikalisch, noch topographisch, noch historiographisch, noch sonst—isch — darin. Hier erhalte ich nun eben ein ländliches Rondo — ein sprechendes Bild ländlicher Einfalt, ländlicher Arbeit und Lust, Sorgen und Naturfreuden, gewürzt mit Regen, Gewitter und Nachtigallen (à la Beethoven in der Pastoralsymphonie) mit Fröschen, Dudelsäcken und Hahnenkikeriki (à la Haidn in den Jahreszeiten) mit —? Bewahre! Nichts von Land und Landleben in dem ländlichen Rondo, sondern ein tüchtig modulirendes, lebendig dahinrauschendes, städtisch glänzendes Tonstück mit komplizirter, hin und wieder recht scrupulöser Stimmführung, bisweilen Virtuosenthümliches, bisweilen gebundene, sogenannte gelehrte Schreibart darlegend.

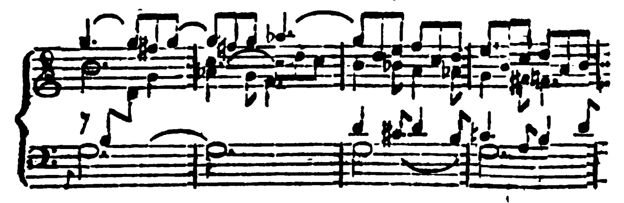
Aber was sagt denn das Stück, was ist sein geistiger Inhalt? Eine verfängliche Frage bei einer Modekomposition. Der Anfang des Themas ist recht lustig, etwas wild —



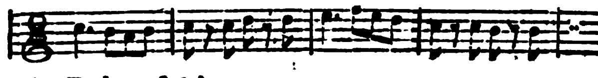
eine Fuchsjagd; gleich darauf scheint den edlen Fuchsjäger eine bissige Sorge peinigen zu wollen —



er ist in der Klemme (wenn wir die Mittelstimme recht verstehen) natürlich: Schulden; aber diese Sorge ist am leichtesten abgeschüttelt und wenn man sich auch einmal erinnert, wie man sich durchwinden müssen,



so hat doch das lustige Leben seinen Fortgang (Wiederholung des Thema) man weiſs glänzend aufzutreten (S. 3.) und trällert



sein Leben dahin.

So wunderliche Resultate gäben schon die ersten zwei Seiten; man würde sich an ihnen genügen lassen können, selbst wenn sie ernstlich gemeint wären. Aber wer wollte in einer modischen Klavierkomposition, und dazu in einer Virtuosenkomposition, die verschiedenen Ausdrücke ernstlich nehmen? Das wäre eben so komisch, als wenn man einen Elegant der Abgötterei zeihen wollte, wenn er eine Schöne nach der andern versichert, er bete sie an, sie sei eine Göttin, ein Engel — oder einen Schöngeist der abergläubischen Schwärmerei, wenn er von seinem Geiste spricht. Man hat sich die schönen Redensarten angewöhnt, weil sie — dem so schön lieſsen, der sie zuerst aus Ernst gebrauchte, und hofft zuversichtlich, seine Gedanken und Empfindungen durch die Worte zu adeln, wie der Sinn des ernstlich Redenden die Worte adelte — oder zu der edlen Bedeutung schuf. So gebrauchen denn modische Komponisten alle musikalischen Formen — Melodien, Akkorde, Modulationen, Rythmen — nicht nach ihrer ernstlichen Bedeutung, sondern, weil sie an irgend einem Orte, ernstlich gebraucht, gut gewirkt haben und nun stereotyp geworden sind für den, der auch wirken möchte. —

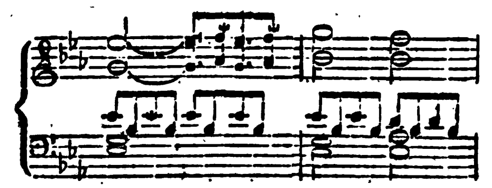
Das Verdienst, von dem allein in dieser Sphäre die Rede sein kann, muſs dem Komponisten in vollem Maaſse zuerkannt werden. Er hat sich vortrefflicher musikalischer Redensarten bedient und sie so geschickt mit einander verbunden, daſs sie ein musikalisches Resultat geben, wie die beste geistreiche Unterhaltung nach der Mode: Shakespeare u. Franz Horn, Griechenland und Byron, das Unglück von Spanien und Trokaderostadt bei Paris durch einander. Für die Kunst wird bei solchen Kompositionen nicht mehr gewonnen, als in jenen Unterhaltungen für Geisteskultur, Griechenland und Menschheit; ja mancher ängstliche Mann könnte fragen: ob man durch das häufige wesenlose Erwähnen wichtiger Gegenstände (musikalisch: durch den unbegründeten Gebrauch gewichtiger Ausdrucksmittel nicht für die Sache gleichgültig würde? Wir aber trauen der siegenden Kraft der Wahrheit — wann sie auch hervortreten wird und bis dahin empfehlen wir auch dieses Kalkbrennersche Tonstück der Legion modischer Klavierspieler, als eine der besten Leistungen in diesem Fache, zur Uebung, Unterhaltung und Anregung. Alles dies verspricht sie, und die Richtung zu Höherm wird dieses Höhere, wo es erscheint, selbst den Gemüthern geben.

1) Septiéme Fantaisie (,) sur la Romance à trois notes de Rousseau: que le jour me dure. —
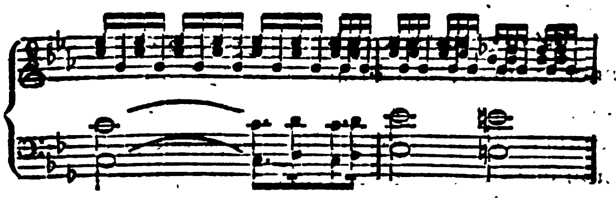
2) Trezieme Fantasie et Variations sur un thême Ecossais composées pour le Pianoforte par F. Kalkbrenner. Op. 22. Op. 64. Berlin bei Schlesinger. Preis eines jeden 14 Gr.

Kein Tonstück entspricht wol so wenig seinem Namen, als in neuester Zeit der gröſste Theil der Fantasien, mit denen Moscheles, Kalkbrenner, Ries, Steibelt und andere das Repertorium der Pianofortespieler um die Wette füllen.

Es ist in den Fantasien der jüngsten Periode nicht der freie Flug des Geistes von Idee zu Idee, das Wogen des Gefühls durch alle seine Sphären, dem jede Absicht, jede vorausbestimmte Form fremd und unerfüllbar ist; nicht der Erguſs eines Gemüthes, das von allem Aeuſsern abgezogen in sich selbst versenkt, sich selbst zum Gegenstand seiner künstlerischen Schöpfung hat; es ist endlich nicht eine neue, in sich nothwendig bedingte Form von Kompositionen, welche durch den uneigentlich gewählten Namen Fantasie sich von ältern unterscheiden möchte. Jene Fantasien scheinen äuſserlich durch den Umstand veranlaſst zu sein, daſs die Pianofortespieler durch Gelinek und seine Kollegen endlich mit so viel Variationen versorgt worden waren, daſs neue Variationen unter diesem Tietel weder groſse Ehre bringen, noch viele Käufer anziehen konnten. Gleichwohl schreiben und spielen sich Variationen nach der gewöhnlichen Art so leicht! Man gab ihnen also eine Einleitung, ein Vorspiel — und diesem — oder auch dem Ganzen — den ungleich vornehmeren Namen Fantasie. Fantasien nehmen sonach in der neuesten Zeit etwa die Stelle der „Präludien und Fugen," die vor 60 bis 80 Jahren den Klavier- und Orgelspielern beliebt waren, ein. Damals gewann man durch kontrapunktische Kunst aus einem oft wenig bedeutenden Stoffe (Thema) ein ausgedehntes Gewebe; jetzt ist melodische Ausspinnung des Hauptsatzes durch Figurirung und Modulation an die Stelle jener Kunst getreten, und damit jene Zeit nicht erfolglos vorübergegangen scheine, legen wir die Melodie — z. B.



kontrapunktisch in die Unterstimme und geben der Oberstimme
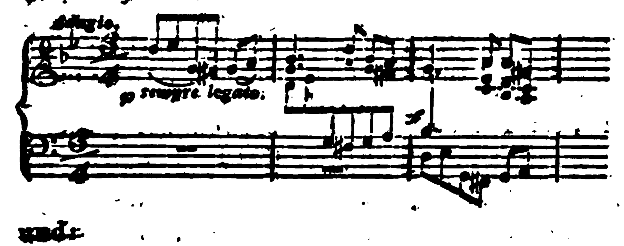


eine andere Melodie.

Zu dieser Gattung von Kompositionen gehören die oben angezeigten Fantasien von Kalkbrenner und thun sich in dieser Sphäre vor vielen ihres Gleichen hervor.
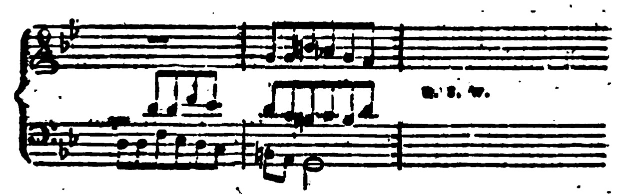
No. 1. hat das berühmte Lied Rousseau's zum Thema, durch dessen unbegleitete Melodie von nicht mehr, als drei Tönen Rousseau die Macht der Melodie und die Entbehrlichkeit der Harmonie — ihm eine barbarisch rauhe und widernatürliche Erfindung — darthun wollte. Was er künstlerisch zu beweisen dachte, ist ihm schon von einem Deutschen, dem Abt Vogler, künstlerisch u. gründlich widerlegt worden. Dieser erbaute durch harmonische Kunst, in welcher grade er so mächtig war, mit Rousseaus Liede eine ganze Kantate für Solostimmen, Chor und Orchester: die Macht der Harmonie. Nicht so ernstlich ist die Absicht unsers Komponisten. Ihm gilt das Rousseausche Lied als gefälliges Thema zu einer gefälligen musikalischen Unterhaltung u. es scheint ihm selbst wenig Sorge gemacht zu haben, das ländlich einfache, einfältige Liedchen bisweilen mit allem Tand einer pariser Kokette herausgeputzt zu sehen; ein Verfahren, das wenigstens nicht als klug gepriesen werden kann, da es dem Komponisten die Gelegenheit nahm, auf Anregung des eigenthümlichen Liedes ein eigenthümliches Tonstück zu schaffen. Es giebt ja genug des Charakterlosen, oberflächlich Allgemeinen; wie bedenklich, wenn selbst äuſsere Veranlassung nicht Eigenthümliches und Neues zu Wege bringt!

Geben wir nun auch diesen Anspruch an die Komposition auf, so läſst sich dann vieles an ihr loben. Eine durchgehends zweckmäſsige Behandlung des Instruments, eine meistens nicht gewöhnliche, stets wohlgefällige Modulation und Figurirung, Mannigfaltigkeit des Ganzen versprechen eine leichte Unterhaltung, denen es bei der Musik noch nicht um mehr zu thun ist, und geben den Lehrern Gelegenheit, mittelmäſsig geübte und begabte Schüler (besonders Schülerinnen) zweckmäſsig und angenehm zu beschäftigen, bevor sie für gröſsere und inhaltreiche Werke reif sind. Spieler in dieser Sphäre werden in der dritten Variation an der ziemlich streng ge-

haltenen Stimmführung eine ihnen neue Würze finden, so wie sie in der fünften Variation (Minore).

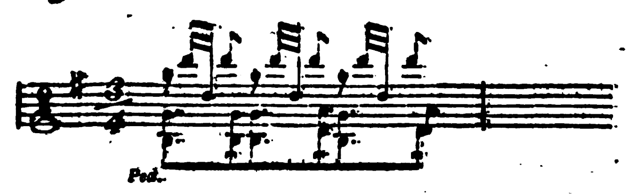


und:



einen kleinen Fingerzeig auf das Interesse, was Nachahmung in den verschiedenen Stimmen unter einander gewähren kann, erhalten.

Die sechste Variation verdient vor allen den Vorzug. Ihre einfache, stetig durchgeführte Figur



läfst das Fortepiano auf das reizendste erklingen und entspricht allein der Naivetät des Thema vollkommen. Man wird bei ihr erst recht inne, wie viel der Kompenist versäumt, ja verschmäht hat und was Variationen zu dem gewählten Thema hätten werden können.

Die siebente Variation giebt Gelegenheit, die Bewegung der Arme und den Anschlag in Verbindung mit ihr zur Präzision und Leichtigkeit zu bilden; die achte Variation dehnt sich zu einem anmuthigen Rondo aus, das bei leichtem und delikatem Spiel gefallen muss. Es macht den Beschluss des Ganzen.

Die Ausstattung des Werkes ist einfach aber geschmackvoll, der Preis angemessen.

(Die Fortsetzung folgt.)

IV.

Allerlei.

Künstlers Anfechtungen.

(Fortsetzung.)

Lange konnte ich auch gar nicht zum Worte kommen, vielmehr entspann sich sogleich unter den beiden Herrn ein Streit, von dem ich gar nichts festhalten konnte, als einige Wörter wie Sein und Nicht Sein, woraus ich nur schloss, dafs sie etwa zum Beweise ihrer Behauptungen sich auf den Monolog aus Prinz Hamlet beriefen. Warum gerade der hier entscheiden könnte, war mir ganz unklar und nur dadurch, dafs ich diefs mit einigem Kraftaufwande äufserte, lenkte ich die Aufmerksamkeit der beiden Streiter auf meine verwunderungsvollen Fragen. Ich war aber im Irrthum und an den Prinz Hamlet hatten beide nicht gedacht. Herr Frühauf erklärte mir: Er verstehe unter Quantität das Sein, an dem die Bestimmtheit als aufgehoben gesetzt sei. So hat er gesagt, ich habe es mir aufgeschrieben, um es nicht zu vergessen. Mein Freund aber sagte, er nenne Qualität das Sein, an dem die Bestimmtheit als seiend gesetzt wäre. Ich antwortete ihm, ich wüfste sehr wohl, was Qualität sei, aber das könnte ich mir unmöglich darunter vorstellen, wenn ich Annoncen von Butter, Seife, Lumpen-Zucker, bester oder feinster oder ächtester Qualität verstehen wollte. Darauf sagte er aber geradezu, ich stellte mir allerdings nichts anderes darunter vor, als was er eben angegeben und ich wüfste nur selber nicht, was ich dächte. Ob ich ihm nicht zugeben müsste, dafs alle die genannten Dinge gewisse Bestimmtheiten an sich trügen wodurch sie sich von andern unterschieden? — Das sei nicht zu läugnen — Nun möchte ich merken: die Dinge trügen diese Bestimmtheiten nicht als etwas Fremdes an sich, was ihnen gleichgültig wäre, sondern als dafs, wodurch sie allein bestehen, und bei dessen Verlust sie selbst aufhörten zu sein. Sie seien folglich ein Sein, an dem die Bestimmtheit das Geltende ausmache, oder das Sein, an dem die Bestimmtheit als geltend, als seiend gesetzt wäre. — Eben so höre jedes Ding, so wie seine Qualität verloren gehe, auf, dasselbe zu sein und die Dinge seien daher nichts

anderess als ihre Qualität, und so würde es mir klar sein, wenn er jeden Ton der Tonleiter eine Qualität nenne.

Sie können denken, dafs ich mir dergleichen Sophistereien nicht so grade gefallen liefs. Den Kuckuk, hiefs denn das nicht eben so viel, als jeder Ton sei ein und dasselbe mit Butter und Seife und Lumpenzucker, und Gott weifs, womit noch, denn das sollten ja auch nur Qualitäten sein.

Mein Freund meinte jedoch, das hätte ich nur falsch verstanden, Butter und Zucker sei zwar eine Qualität, aber von dem Tone darum ganz verschieden, weil jede von beiden Qualitäten in ein andres System gehört. Es sei damit so, wie mit der Instrumental-Musik, wo z. B. die Klarinette wie die Violine das eingestrichene a hätten. Bei beiden sei diefs A, doch könne nicht geläugnet werden, das A der Klarinette sei ein ganz anderes Geschöpf, als dafs der Violine, weil jedes aus einem andern Systeme einer andern Mutter entsprungen. Nun ging mir der ganze Kopf schon herum. Offenbar waren das nur Worte, die weiter keinen Sinn haben konnten. Es war mir zu Muthe, wie einmal in meinem 14ten Jahre, als ich im Fieber phantasirte, der Kantor fahre in einem Quart-Sexten-Akkorde spazieren, seine Chor-Knaben seien vorgespannt, und er peitsche sie mit dem 1 und 2 gestrichenen a. b. c., nur unter den Worten! Rückwärts, Vorwärts, Altes, Neues, Schöne Raritäten, Vorwärts Rückwärts. Ich fragte, wenn alle Dinge Qualitäten sein sollten, was denn damit gesagt wäre? Ob denn der Ton, der nicht in der Tonleiter stände, keine Qualität wäre? — Allerdings — Nun wodurch sich denn der Ton in der Tonleiter von den andern unterscheide?

Haha! sagte Herr Frühauf, siehst du es, dafs der Ton nur Quantität ist, denn wodurch unterscheiden sich die Töne, als durch die Quantität?

Ei nun, das war wohl ziemlich verständlich, aber es hatte doch seinen Haken. Wenn die Töne in der Tonleiter sich von den andern auch durch ihre Quantität unterscheiden, sagte ich, so ist doch nicht zu läugnen, dafs die andern ebenfalls eine Quantität haben, denn ich verstehe jetzt schon, die Quantität ist, was man auch Höhe oder Tiefe nennt, und dann sind sie ja eins mit den Tönen in der Tonleiter. Hierauf sahen sich die Beiden verwundert an, und ich merkte wohl, sie hatten die Konsonanz selber noch nicht, worinn sie die Dissonanz meiner Unwissenheit auflösen wollten. Herr Frühauf fing auch gleich an, er müsse nur gestehen, erst jetzt eben sei er inne geworden, der Ton sei weder blofse Qualität noch Quantität, sondern qualitative Quantität; mein Freund stimmte ihm richtig bei, und setzte hinzu, der Ton der Tonleiter sei somit das Maafs.

(Schlufs folgt.)

Musikalisches Lexikon.

Bei der Kulturstufe auf welcher die Kunst in unsern Tagen steht, kann das Koch'sche Lexikon nun einmal nicht mehr genügen, das einseitige Rousseausche sogar noch weniger, und auch das neuere von Castil-Blaze ist — neben vielem etwaigen Guten — wenigstens nicht das, was man von einem solchen Hülfsbuche, zumal für Deutschland, fodern und erwarten darf.

Das Erscheinen eines neuen Werkes dieser Art, welches das Wesen der Kunst aus einem höheren, dem Zeitgeist gemäfsen ästhetischen Standpunkt auffasse, und auch das gesammte Feld der Technik sachgemäfs darstelle, ist daher in so hohem Grade, ein Zeitbedürfnifs, dafs, wer es ernstlich mit der Kunst meint, und an deren veredelnde Einwirkung auf die sittliche Bildung unseres Geschlechtes glaubt, sich gewissermafsen verpflichtet achten mufs, für die Verbreitung geläuteter Kunstansichten mitzuwirken.

In dem Glauben, in diesem Fache Einiges zu vermögen, und mich in den bis jetzigen zwölf Bänden der allgemeinen Encyklopädie der Künste und Wissenschaften von Ersch und Gruber, bisher einigermafsen erprobt zu haben, habe ich nach und nach Vieles gesammelt und alphabetisch geordnet, was, zusammengenommen mit manchem bereits völlig Entworfenen, und theils nur noch des Niedershreibens, theils auch nur noch einiger Redigirung Bedürfenden, schon ein vollständiges Werk heissen kann, und allenfalls sogleich der Presse übergegeben werden könnte, wünschte und hoffte ich nicht, meinem Unternehmen gröfsere Vollständigkeit und Ausführlichkeit dadurch verschaffen zu können, dafs ich der öffentlichen Herausgabe noch gegenwärtige

Einladung an alle Sachverständige, zur Theilnahme und Mitarbeit

vorangehen lasse.

Ich lade daher alle diejenigen Sachverständigen, welche zur Mitarbeit oder Theilnahme geneigt wären, freundlichst ein, sich mit mir baldmöglichst in Verbindung zu setzen und mir allenfalls auch zugleich den oder die Artikel, welche sie zu bearbeiten und wie bald einzusenden gedenken, anzuzeigen. Vorzüglich wünschte ich noch mehre Beiträge an historischen Artikeln, an mathematischen, und noch manche ästhetische. Uebrigens versichere ich, dafs ich jeden der Sache entsprechenden Beitrag, im Collisionsfalle, einem etwa schon von mir selbst bearbeiteten, gerne vorziehen werde.

Meiner Idee nach müfste unter jedem Artikel der Verfasser (sofern er nicht das Gegentheil wünscht) genannt, und das Honorar pro rata repartirt werden, das Ganze aber bald erscheinen.

Darmstadt, 30. Juni 1824. Gottfried Weber.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4. August —— Nro. 31. —— 1824.

Theodor.

Eine musikalische Skizze.

(Fortsetzung.)

Benno. Damit meine Vergleichung des unsterblichen Meisters nicht so ganz fremd vom Himmel gefallen erscheine, muſs ich durch einige Worte erst begreiflich machen, wie ich darauf gekommen bin. So oft ich eine Komposition gehört oder gespielt hatte, blieb mir, wie das überall der Fall ist, auſser dem allgemeinen Eindrucke des Entzückens auch noch ein besonderer, der sich mehr mit dem Verstande befreundete und mir sagte, daſs diese Art der Bewegung die ich empfunden, grade von Haydn, von keinem andern herrührte. Die Freude war immer eine so beruhigende, der Genuſs ein so vollendeter, daſs alle Wünsche des Busens schwiegen und man sich in den schönsten Harmonie des Seins befand. Worin lag nun grade diese Eigenthümlichkeit der Wirkung? Wenn ich musikalisch zerlegte in Melodie, Harmonie, Rythmus, Durchführung, Instrumentirung und was ich sonst für gestempelte Kunstworte hervorsuchen mochte, um die bestimmte Veranlassung meiner Empfindungen kennen zu lernen: so starb das Werk vor meinen Augen, ich hatte es zergliedert, ohne sein Lebensprinzip zu entdecken. Auf diesem Wege war also nichts zu hoffen. Da fiel ich darauf, ob denn in keiner andern Kunst oder Erscheinung des Lebens etwas sich finden möchte, das einen ähnlichen Eindruck auf mich machen könnte. Es stiegen allerlei Bilder in mir auf von lieblichen Landschaften, von Frühlingsauen und lächelndem Himmel; aber das alles befriedigte nur einseitig und umfaſste nie die ganze Natur des wunderbaren Meisters. Endlich auf einem Spaziergang hatte ich mit einem Male ein Wort für alles gefunden, was ich ausdrücken wollte. —

K. Nun, das Wort?

Benno. Sie werden lachen, aber zuletzt finden, daſs ich recht habe. Das Wort heiſst: ein Garten.

K. Ein Garten! Seltsam, wahrhaftig, kurios!

Benno. Jetzt hören Sie aber. Offenbar ist ein Garten, ein schöner, umfassender Park, derjenige Gegenstand, der uns am meisten über den Unterschied und das Gemeinsame von Kunst und Natur belehrt. Denn er soll in seiner höchsten Bedeutung die Natur unter dem herrschenden Gesetze der Harmonie darstellen. Es soll darin nichts als Einzelnes, sondern nur als Theil des Ganzen gelten u. dagegen das Ganze doch nur aus den unverfälschten Bestandtheilen zusammengesetzt sein, die die Natur darbeut. Das republikanische Gesetz des Schönen ist es also, was das unterscheidende Element bildet. Seine beständige Herrschaft, die stete Huldigung, die ihm von allem Einzelnen wird, ist es, die uns entzückt und erhebt. Und grade das ist es, worin Haydn sich als den Meister der Meister zeigt. Mag er uns durch alle Schauer und Schrecken des Abgrunds führen, mag er uns zu den lustig sonnigen Höhen erheben, stets fühlen wir, daſs der sichre Meister auf beiden Orten seiner bewuſst ist, daſs ihm nie der Zügel der Herrschaft entfallen ist. Dies will ich ins Einzelne hinein verfolgen und es wird deutlicher werden. Zuerst sind wir doch wohl über den allgemeinen Eindruck einverstanden und Sie werden mir Recht geben, wenn ich behaupte, daſs Haydns Musik im Ganzen ohngefähr dieselbe Stimmung erweckt, in die uns ein Spaziergang durch einen schönen Park bringt. Trotz dem verschiedenartigsten Wechsel der einzelnen Empfindungen bleibt uns doch im Ganzen jenes wohlthätige Bewuſstsein einer gemäſsigten Befriebigung al-

les Wünschens und Wollens. Wir wollen jetzt einige Grade der Empfindung durchgehen. Betrachten wir den ersten Chor aus den Jahreszeiten: „Komm holder Lenz." Mit wenig plastischer Einbildungskraft glaubt man sich wirklich in jene ersten Tage des wiederkehrenden Frühlings versetzt. Man steht an einem grünenden Rasenplatz, von dem uns schon die ersten Veilchen entgegen duften, Himmel und Sonne lächeln, im nahen Gebüsche läſst sich schon eine Lerche*) hören, der Bach gleitet in blau silbernen Windungen durch den Wiesenplan, kurz, wenn Sie die Stelle kennen, Sie glauben in Weimar im Park an der Ilm zu stehen, wo sie sich durch die schöne grüne Aue schlängelnd hindurchzieht. Wenige Schritte weiter und wir befinden uns schon in düstrem Gebüsche, und der Fluſs zieht still und schwarz von hohen Bäumen umschattet, neben uns hin. Es befällt uns ein geheimer aber doch süſser Schauer und schon glaube ich den folgenden Satz des Chores zu hören, wo die Männer beginnen: „Frohlocket nur nicht allzufrüh."

Theodor. Wahrlich, jetzt wird mir Ihre Meinung deutlich und giebt mir einen herrlichen Aufschluſs über das, was ich am wenigsten in mir zur Klarheit bringen konnte, wie nämlich, wenn sich die drei Meister in das Gebiet des Furchtbaren, Schauerlichen begeben, alle drei dieselbe Empfindung so verschieden schattirt in uns erwecken. Haydns Darstellung des Grauenhaften ist immer grade eine solche, wie sie uns eine schauerlich düstre Gartenpartie erregt. Wenn sie noch so wild und furchtbar ist, wir fühlen immer, daſs sie nicht Uebermacht erhalten wird, daſs sie ein weiser Meister nur zu einer gemessenen Mitwirkung, nicht zu einer unbeschränkten Alleinherrschaft erschaffen hat. So ist es mit der groſsen erhabenen Stelle in der Schöpfung: „Verzweiflung Wuth und Schrekken." Mitten in den höllischen Qualen erscheint noch die Spur der liebenden Gottheit!

K. Ja, bei'm Henker, mit dem ganzen Chaos ist es so. Es giebt vielleicht im ungeheuern Gebiete aller Musik kein Stück von so wunderbarer Harmonie und schauerlicher Instrumentirung und doch glauben wir schon den Geist waltend darin zu erkennen, der das geordnete Weltall aus dem wüsten Gebilde der stürmenden Elemente erschafft. Schon im Keime schlummert die Gestalt des Baumes.

Benno. Daher wird unser groſser Meister auch immer im eigentlichsten Sinne unser Meister bleiben. Denn wer könnte ihn einer Verirrung zeihen? Wo wäre ein Musikstück von ihm, das nicht, wie die griechischen Statuen, auf einem Gesetze der Schönheit, auf einer weise berechneten Verhältniſsmäſsigkeit aller Theile, unerschütterlich beruhte? Es versteht sich, daſs ich hier nur von dem Musiker spreche. Sobald sich Text mit Musik verbindet, werden noch andere Eigenschaften vom Komponisten gefodert, als die, daſs er ein groſser Musiker sei. Diese letzte Eigenschaft aber wird Haydn auch retten und behaupten, wo alles andre verloren geht. Von der Seite soll ihm sein ärgster Feind keine Blöſse abgewinnen. Nun, auf das Wohl des herrlichen Meisters! Hoch!

Alle drei tranken begeistert auf das Andenken des groſsen Mannes. Auch der Jubel und das Klingen der Gläser unterbrach das Gespräch nicht lange. Theodor nämlich setzte es folgendermaſsen fort.

Theodor. Sie haben uns durch Ihren Vergleich allerdings eine gewisse Klarheit über das Wesen unserer Empfindung bei der Musik Haydns gegeben. Allein zwei, ihm vorzüglich eigne Seiten scheinen mir doch darin noch nicht mit begriffen zu sein; nämlich die humoristische und zwar kindlich unschuldige, die so oft von gemeinen Naturen als alberne Malerei seicht verworfen wird. Würden Sie auch diese mit in Ihr Gleichniſs ziehen können?

Benno. Es würde dem Gleichnisse nicht schaden, wenn ich das auch nicht könnte, denn seinen lahmen Fuſs muſs es der Natur nach haben und den kann man überall nachweisen. Allein durch diese Bemerkung, hoff' ich, ist er noch nicht aufgedeckt. Zuerst nämlich: wenn Jemand behauptet, Haydn sei Humorist, so bestreite ich das ganz keck und sage, man hat das Wort Humor nicht verstanden, oder die Musik des

*) Ich habe sie nicht anders, als hoch in Lüften gehört.
A. d. poet. Setzers.

Meisters nicht gründlich studirt. Denn der Humor ist ja eben das launige Kind, welches das fremdartigste mischt, nirgend Stand hält, in der Formlosigkeit seine Form sucht und nur durch die ironische Seele, welche den ganzen burlesken Körper bewohnt und die Umkehrung der Schönheit zum Ziel hat, seine Einheit und seine Erlaubnifs zur Existenz in der Kunstwelt erhält. Aber wo ist dieses bei Haydn zu finden? Ein geistreiches, mit dem feinsten Witz ätherisch durchdrungenes Lustspiel ist ja noch kein humoristisches Werk. Anmuthig tanzender Scherz ist bei weitem kein Bocksprung des Humor. In jenem sehen wir unser edleres Selbst, nur in besonderer Beziehung, in diesem aber das Ganze in verzerrt karrikirter Bildung, die alles Schöne verhöhnt und uns zu einer Operation des Geistes nöthigt, die in der reinen Kunst nie statt finden kann, nämlich zu einer totalen Umkehrung des Eindruckes, um so zu begreifen, wie es mit dem höhern Sein des Menschen zusammenhängt. Aber darum, weil jene geistige Uebersetzung zur Empfängnifs des Werks nothwendig ist, kann dieses in keiner andern Kunst existiren, als in der Poesie, die im Reiche des Gedankens lebt und in ihren höchsten Foderungen immer (streng genommen) sogleich die tiefste Wissenschaft überhaupt voraus setzt. Darum finden wir den Humor in keiner plastischen Kunst*) und auch nicht in der reinen Musik, d. h. in der, die ohne Verbindung mit der Poesie selbständig existirt. Wenn ein Komponist den Versuch gemacht hat, das Humoristische in der Musik darzustellen, so ist derselbe immer unglücklich abgelaufen. Der Form nach ist ein Potpourri eigentlich humoristisch; aber, meine Herren, wer hat dies jemals zu einem Kunstwerke erheben wollen? Denkbar ist es höchstens in einer komischen oder humoristischen Oper. Der Humor in der Musik, wenn er existiren könnte, würde also das fremdartigste mischen, alle Fäden zerreifsen, die das Werk zusammenhalten, kurz alles zertrümmern, worauf der Werth eines Musikstückes beruhen kann. Aber finden wir davon eine Spur bei Haydn? Immer die gröfste Ordnung, Führung, Haltung, Einheit des Stückes. Ist jedes anmuthige Scherzo, jedes charakteristisch heitre Finale einer Symphonie gleich humoristisch? Wahrlich nicht! Also Ihren ersten Einwurf junger Freund hätte ich halb widerlegt. Ich sage halb, denn allerdings bleibt mir noch darzuthun, dafs diese Seite in meinen Vergleich pafst. Denken Sie sich zum Beispiel einen Park, der mit einer ländlichen Meierei verbunden ist, ob wir nicht in dem Eindrucke solcher Partien immer unsern Haydn in seinen scherzhaften Idillen, in den Jahreszeiten zum Beispiel, und auch in manchen Schlufssätzen seiner Symphonien und Quartette wiederfinden, die so oft einem ländlichen muntern Feste gleichen?

K. Wahr, weiter!

Benno. Was die vielbesprochenen Malereien in den beiden Zwillingssternen seiner Werke anlangt, so kann ich mich nicht genug über die Seichtigkeit der Kritiker ereifern, die diese, einem naiven Gemüth natürliche Darstellung für eine alberne Grille halten. Die Entstehung dieser Zwischenspiele und Ritornelle, denn darauf beschränkt es sich doch gröfstentheils, liegt in dem Texte selbst. Das Wesen des Recitativs erfodert Nebengänge, Zwischenspiele. Statt nun allgemeine, musikalisch gleichgültige, bedeutunglose zu geben, gab uns der sinnreiche Meister mit einer kindlichen Unschuld solche, die die Lebendigkeit der plastischen Anschauung erhöhen, ohne den musikalischen Eindruck zu stören. Denn wo ist eins aufzutreiben, das nicht an und für sich musikalisch schön wäre? Man fange vom krähenden Hahn in den Jahreszeiten an, und steige bis zu dessen Erbfeinde, dem brüllenden Löwen in der Schöpfung hinauf und suche mir ein einziges Zwischenspiel,

*) Wäre die musikalische Zeitung der Fechtboden, wo ein Kampf dieser Art ausgemacht werden könnte, so würde es nicht schwer sein, im Fall mir hier Jemand einen Faun, Satir, oder Hogarth in den Weg stellte und fragte; ob dies Humor sei, ihm zu erweisen dafs er sich theils irre, theils die humoristische Wirkung dieser Erscheinungen nicht aus den Grundsätzen plastischer Künste, sondern aus Anwendung derselben auf konventionelle und andere Lebensverhältnisse entspringe, also nicht sowol diesen, als jenen zuzuschreiben sei; daher auch Lichtenberg den Hogarth erklären konnte, was, wenn ich Unrecht hätte, dumm und überflüssig gewesen wäre.

dessen musikalische Erfindung nicht meisterhaft wäre.

K. Bravo Freund, stofsen Sie mit mir an! Sie sprechen mir aus der Seele. Ich weifs aber, was die vornehme Kritik sagt: „Er hätte den grofsen Schöpfungsgedanken durch alle einzelne Theile des Werkes walten lassen sollen." Sehr wacker bemerkt. Aber dann holt der Henker die Musik und alles wird ein abstrakter Gedanke, der keine Sinnlichkeit mehr hat. Und die Sinne sind die Lungenflügel, wodurch die Kunst Athem holt. Sie mufs uns einzelne sinnliche Anschauungen vorführen und dann den Gedanken sich von selbst erzeugen lassen. So ist's mit der Schöpfung; das Werk hat einen ganzen grofsen Gufs, obwohl einzelnes noch so zierlich ausgeführt sein und wie isolirt hervortreten mag. Doch ich verirre mich vom Thema. Jetzt kann ich mir auch denken, wie diese bunten Pinselstriche in Ihren grofsen Park kommen. Sind es nicht die Kapellen, Tempel, Grotten, Eremitagen und wer weifs was für Teufelszeug sonst noch? Es ist wahr, Sie können abgeschmackt genug angebracht sein, aber müssen sie es denn? Sind sie nicht oft sehr zierlich und erfreulich? Ist ein kühles Gemach in Form einer Grotte nicht etwas verschönerndes? Kann ein Springbrunnen, ein Gartenhäuschen nicht auch ein überraschend einnehmendes Bildchen an schicklicher Stelle abgeben? So wie die Theorie dergleichen mit Einseitigkeit als abgeschmackt aus der Gartenkunst hat verbannen wollen, weil einige Narren daraus die Hauptsache gemacht haben, so ist es der verdammten **grauen Theorie** auch in der Musik ergangen. Aber es lebe des **Lebens goldner Baum!**

Benno. Er lebe!

Theodor. Hoch!

(Die Fortsetzung folgt.)

II.
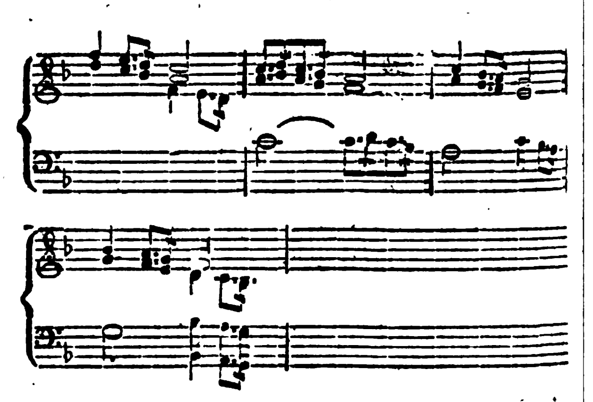
Recensionen.

1) Septième Fantaisie (5) sur la Romance à trois notes de Rousseau: que le jour me dure. —
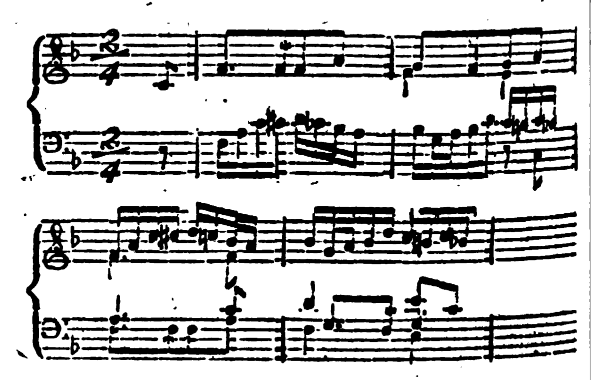
2) Trezieme Fantasie et Variations sur un thême Ecossais composées pour le Pianoforte par F. Kalkbrenner. Op. 22. Op. 64. Berlin bei Schlesinger. Preis eines jeden 14 Gr.

(Schlufs.)

No 2. ist ganz wie No. 1. geformt, aber gröfser und reicher ausgestattet. In der einleitenden Fantasie thut sich eine kanonische Nachahmung in der Oktave



in Händels frischer Weise (die ja in England jeden anklingen mufs) hervor. Auch die zweite Variation



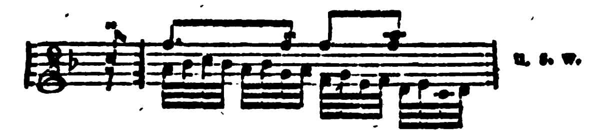
versucht sich ansprechend in kontrapunktischer Umkehrung der Melodie und Gegenmelodie — versucht sich, sagen wir; denn die kontrapunktische Figur wird nicht weiter fortgesetzt, als sie

hier gegeben ist. Auszeichnung verdient die Figur der fünften Variation



(mit der die rechte Hand das, von der linken vorgetragene Thema begleitet) als neu und recht pianofortemäſsig—und die sechste, zum Finale voller Leben und Bewegung ausgesponnene Variation.

Alle gewähren Gelegenheit zu guten Fingerübungen, die erste und fünfte vorzüglich der rechten, die dritte (deren Figur

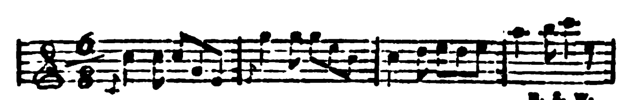


übrigens etwas verbraucht ist) beiden Händen.
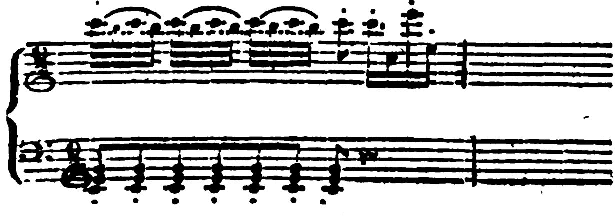
Weit vorzüglicher, als die vorigen sind:

Six Variations sur un air Irlandais, pour le Pianoforte composées — par Fred. Kalkbrenner. Op. 60. Berlin bei Schlesinger. Preis 18 Gr.

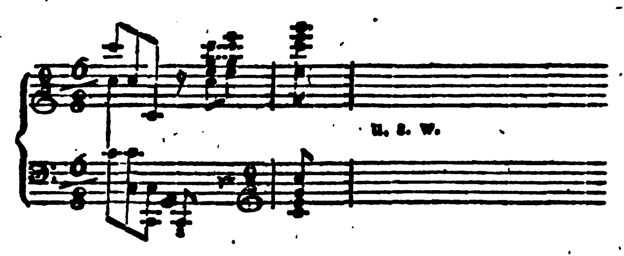
Ein trotz der eingewebten sentimentalen Melodie kek genug umspringendes Cappriccio (C-dur $\frac{2}{4}$) leitet auf ein gar frisches, lebensmuthiges Thema



das in dem Auftritte vom ersten und zweiten und vom dritten zum vierten Takte fast ausgelassen zu nennen wäre. Iede Variation bleibt dem Charakter des Thema getreu, giebt ihn anders motivirt und meistens erhöht wieder. Auszeichnung verdienen die zweite



und die dritte Variation:



Die vierte Variation erweitert sich in eine fantasiemäſsige Koda, deren Eintritt durch unerwartete Modulation belebt wird und nach einem Adagio als fünfter Variation macht ein kek dahin rauschendes Finale den Beschluſs.

Diese Komposition fodert schon einen ziemlich bedeutenden Grad technischer Ausbildung, wenn sie nach ihrem Charakter vorgetragen werden soll, ist aber auch für die Einübung lohnend — weit lohnender, als die beiden vorangezeigten leichtern Werke desselben Komponisten.

---

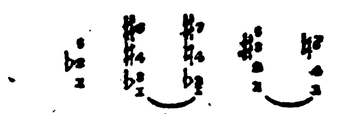
1) Sonate pour le Pianoforte composée par Francois Schoberlechner. Oeuvre 25. Leipzig chez H. A. Probst. (Preis 16 Gr.)
2) Rondeau militaire pour le Pianoforte composé et dedié a Mademois. Wynehane Martin par Fred. Kalkbrenner. Oeuvre 62 ebendas. (Preis 16 Gr.)

Es ist sehr erfreulich, daſs die gröſsten Klavierspieler jetst anfangen, mehr als bisher auf Dilettanten Rücksicht zu nehmen, welche nicht die höchste Schwierigkeit sich zur Aufgabe machen. Und dies bestätigen auch die hier vorliegenden Musikstücke.

Die Sonate des Herrn Schoberlechner, der als Klavierspieler kürzlich in Wien, Leipzig, Berlin und Petersburg einen vortheilhaften Ruf erworben hat, ist mehr auf ein Charakterstück angelegt, als zu einer Uebung für Virtuosen bestimmt, die in Schwierigkeiten unersättlich sind. Es herrschen nicht gewisse Läufe und Manieren vor, was immer auf Mangel an Ausdruck hinweist, sondern der Verf. will die Spieler u. Zuhörer unterhaltend in eine gewisse Stimmung versetzen. Diese wird schon durch die Ueberschrift des ersten Satzes: Allegro risoluto con fuoco u. durch die gewählte Tonart E-moll näher berührt. Es

ist eine Entschlossenheit, zu welcher die Leidenschaft eines edlen Gemüths treibt, das in sich selbst auch wieder seine Beruhigung findet. Wenn diefs durch den Mittelgedanken des ersten Satzes in schönem Kontrast ausgesprochen zu sein scheint, so können wir doch mit der Verbindung derselben nicht ganz zufrieden sein. Das Moduliren S. 2. nach F, dann nach C♮, Db und endlich nach G hat etwas Unsichres, Mattes, Abruptes, und so steht der Mittelgedanke eigentlich ohne innere Verbindung da. Besser hat der Komponist im zweiten Theile (der erste schliefst in H-dur) der mit Wirkung in Es-dur beginnt, den Mittelgedanken eintreten lassen. Aber noch störender, und nach des Ref. Gefühl gar nicht in der Stimmung begründet, ist der enharmonische Uebergang durch gehaltene Töne aus F nach E, und von da nach H♮.

Das Andante Scherzo aus E-dur gröfstentheils in gebundenen Noten, versetzt den Geist wieder in eine ruhige Stimmung, in welcher er auch mit den Dingen scherzen kann. Das Thema wie die Stimmführung ist fliefsend. Nur in der Ausführung erlaubt sich Herr S. grofse Härten, nämlich S. 9 oben, wo folgende Akkordfolge vorkommt:



die auch in der Folge wiederholt wird und peinlich klingt. — Von solchen Härten ist das leichte wieder in E-moll alla Turca sich fortbewegende Rondo ziemlich frei, das einen gefälligen Charakter hat und dessen Theile auf eine leichte, angenehme Weise verbunden sind. — S. 11, im 8ten System würden wir die Wiederholung des vorigen Taktes vorziehn.

Noch weit mehr Gewandheit in der harmonischen Verbindung verräth das brillante Rondo No. 2. Auch dieses Stück, wiewohl es einen guten und geübten Vortrag verlangt, erfodert doch nicht übermäfsige Fertigkeit, ja auch die schwierigen Gänge und Figuren, deren sich der Komponist bedient hat, liegen so schön in der Hand; es ist so gar nichts Unnatürliches in denselben, dafs die Beschäftigung mit diesem Stücke manchem wackern Dilettanten grofses Vergnügen machen wird. Eben so ist es im Harmonischen; die kunstreichsten Uebergänge treten nicht gesucht, überraschend, doch nicht unnatürlich ein. Es ist ein Stück voll glänzender Kunst und Phantasie, in welchem ein marschmäfsiger Satz (Es-dur) der von Zeit zu Zeit wiederholt wird, zum Grunde gelegt ist. Dieser Satz wird erst einfach, dann mit leichter Verzierung widerholt, ein glänzender Zwischensatz, agitato, macht den Uebergang nach B., wo ein dem Schlusse des Thema korrespondirender Gedanke eintritt, von welchem der Komponist nach Ges-dur, Es-moll, F-dur und von da wieder nach B-dur ausweicht; hier tritt der zweite Hauptgedanke ein, wo dann wieder der Bafs in eine dem Schlusse des Themas analoge Figur fällt, die nachher auch die Oberstimme aufnimmt. Mehre lebhafte Gänge lassen das Ohr immer nach der letzten Tonart befriedigend zurückkehren, die Oberstimme fällt in eine Reihe von Oktavgängen, welche den Beschlufs in gehaltenen Noten begleitet,, dann in seine eigene Weise aufnimmt, und damit wieder zurück nach B führt. Ungeachtet sich daran (S. 7 — 8) eine grofse Kadenz knüpft, so ist doch das Ohr noch keinesweges dadurch ermüdet, vielmehr macht diese Kadenz und das Anschliefsen eines Orgelpunktes, das nun wieder in Es eintretende Thema um so glänzender. Nachdem sich hier der Anfang und das damit Verknüpfte zum Vergnügen des Ohres widerholt hat, führt ein unisono durch G nach C-moll und ein kleiner fugirter Satz tritt ein, der sich endlich wieder auflöst, und der Modulation nach $\overset{\flat}{c}$ Raum giebt Nachdem hierauf das Ohr geruht hat, wechselt das Thema schnell in F-dur, C-dur, G-moll, D, worauf dann nach H und mit grofser Leichtigkeit nach B zurückgegangen wird. Dies führt wieder zu dem zweiten Hauptgedanken, der hier in Es vorkommt. Dieselbe Leichtigkeit erfreut uns in dem Uebergange von F-moll nach H-dur und von da durch enharmonische Verwechslung (das Ais im dritten Takte des ersten Systems S. 14 würden wir mit G vertauschen) nach As-moll und nach C-dur, worin das Stück wieder mit Wiederholung der vorigen Kadenz schliefst. Das einzige unsern Ohren Widrige ist kurz vor

dieser Kadenz das fortgesetzte Anschlagen des Dreiklanges zu den chromatischen Tongängen S. 45. Der Stich ist sehr elegant.

In derselben Handlung erscheinen:

Etrennes aux Eleves. Deux Sonates agréables pour le Pianoforte composées par G. Reissiger. Oeuvr. 22. No 1 et 2. (jede einzeln 14 Gr.)

Diese kleinen Sonaten sind mit unmittelbarer Rücksicht auf kleinere Schüler geschrieben. Der talentvolle junge Komponist hat daher vorzüglich auf angenehme Melodie gesehen und die Bildung einer gewissen natürlichen Fertigkeit in die gewählten Passagen berücksichtigt. In der Beschaffenheit der Melodien erkennt man den Gesangkomponisten überall, doch so, daſs die eigenthümlichen Ansprüche des Instruments nicht dabei leiden. In Hinsicht der Harmonie scheint der Komponist mehr seiner eignen Neigung, als der hier zu machenden Anfoderung gefolgt; er liefert oft einen vollgriffigen Satz mit flieſsender Stimmführung. Aber dadurch kann früherhin die Hand leicht schwerfällig werden. Auf groſse Originalität muſs man bei solchen Uebungstücken Verzicht thun und der Komponist hat auch mit Recht nicht danach gestrebt. Er erinnert sogar zuweilen (S. 3 oben) ob mit oder ohne Willen, weiſs Ref. nicht, an Rossini. Die erste Sonate ist weniger ausgezeichnet, als die zweite; sie enthält ein Moderato F-dur, ein Andantino aus B-dur — das Thema vierstimmig mit Variationen; und ein Rondo Allegro F-dur, in welchem nur leider das Thema bis zum Ueberdruſs widerholt wird.

Das schönste Stück ist der erste Satz der zweiten Sonate G-dur 4/4 moderato, er ist vornehmlich voll schönen Gesangs und hat auch eigenthümliche sehr gefällige Figuren (S. 16, 6 und folgendes System;) im zweiten Theile kann man das Anschlagen verschiedener Tonarten tadeln. Der zweite Satz ein ebenfalls variirtes unstetes Andante, gut gesetzt, D-dur. Rondo alla Polacca, gefällig, aber zu lang. Der Stich ist an einigen Orten zu gedrängt. R.

Gedichte von verschiedenen Verfassern. Für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Wilh. Pack. Berlin bei Tondeur. Pr. 10 Gr.

Ueber den Werth dieser vier Gesangstücke könnte Rec. im allgemeinen ein günstigeres Urtheil aussprechen, wenn der Komponist eine glücklichere Wahl der Gedichte getroffen hätte. Zwar ist kein einziges dieser Lieder bereits komponirt, was an sich gar nichts zu bedeuten hätte, indem gute Lieder nicht oft genug gut componirt werden können; (die besten behaupten sich!) aber demohnerachtet ist die Wahl nicht zu loben. Gleich N. „das Ständchen" ist eine Imitation der liebenswürdigen Serenate von Baggesen „Horch leise", die bekanntlich M. v. Weber unvergleichlich süſs, sinnig flüsternd, beinahe üppig im pp. und — — — durch komponirt hat. Unwillkürlich ist man nun gezwungen, beide Kompositionen neben einander zu empfinden, wobei denn vorliegende bedeutend zurücktritt, obschon sie an sich ganz allerliebst zu nennen ist. — Das zweite von Heine, ist fade; der Komponist hat auch nichts daraus machen können. — Das dritte, „Liebesleid" vom Grafen v. Löben ist recht herzlich, auch eben so, bis auf das klimpernde Nachspiel, gesetzt; aber die Empfindung des süſsen Liedchens von Schulz, „wenn ich ein Vöglein wär" ist zum Nachtheil des beabsichtigten Eindrucks in Erinnrung gebracht. Das vierte Lied aus einem lyrischen Intermezzo von Heine scheint im Zusammenhange gut zu sein, aber so wie es hier steht, weiſs man nicht recht, was es bedeuten soll. Das gilt denn auch von der Komposition. Das einzelne ist gut, aber es läſst nicht kalt, und macht nicht warm. Wenn der Verf. dieser Kleinigkeiten zu einer gewissen Reife der musikalischen Erfindung gelangen sollte, so läſst sich hoffen, daſs er einmal etwas Erfreuliches leisten werde, da eine hübsche jugendliche Anregung zu empfinden, ja selbst Anlage zur musikalischen Poesie nicht zu verkennen ist.

Der Druck ist deutlich, aber höchst ungeschickt eingerichtet, indem vier Verse des ersten Liedes auf der entgegengesetzten Seite abgedruckt sind. Wann wird man einmal bedenken, daſs

Papier, Mühe und Zeit vergebens verschwendet sind, wenn die Worte nicht unmittelbar unter den Noten stehen! N.

IV.

Allerlei.

(Schluſs.)

Künstlers Anfechtungen.

Meine Herrn, begann ich: und wenn Sie alle offnen, alle verdeckten Quinten der Welt in puris naturalibus mir auf einmal vorführten, wenn Sie mir die härteste Dissonanz mit vollständigem Orchester stundenlang ohne Auflösung vordröhnten, Sie könnten mein Ohr damit nicht so zerreiſsen, mir nicht solche Unruhe erwecken, wie durch Ihre Reden. Von dem eigentlichen Inhalte will ich aber gar nicht einmal sprechen, nur sagen Sie mir, ob das wohl christlich, ob das philisophisch genannt werden kann, einen armen Musikus, der eben auf den Fittichen der Begeisterung in das Konzert der Cherubim und Seraphim selbst eindringen will, bei'm Rockschooſse festzuhalten, wie Sie gethan, und ihm Dinge vorzuschwatzen, die er nicht verstehn kann, wie Sie gethan, ja die man selber noch nicht versteht, wie Sie auch gethan haben. — Womit wollen Sie mir den Schmerz, womit den Verlust vergüten? womit — — doch ich verlange keine Vergütung, keinen Ersatz; lassen Sie sich nur erweichen und mich fortan nur ungestört, so soll Alles vergeben und vergessen sein.

Konnte ich wol vernünftiger reden, Herr Redakteur? Was half es!

Ohne roth zu werden, sagte Herr Frühauf: es lernt der Mensch, so lang' er lebt. Das tröste Sie! Wir konnten uns irren in dem Detail, in der Ausführung; aber im Ganzen haben wir nicht geirrt. Ob wir's verstanden, als wir sprachen, was thut das? docendo discimus. Tagtäglich seh' ich Jünglinge, die das eben gehörte Kollegium wieder vortragen. Es wäre zu viel verlangt, wenn sie das Alles verstehen sollten, was sie mit Faust und Lunge verfechten. Das ist die siegende Gewalt der Wahrheit, daſs sie auch unbewuſst sich der Gemüther bemächtigt, so löst sie ein Band der Unwissenheit nach dem andern und an einem schönen Morgen — —

O! ich bitte, halten Sie ein, ich ergebe mich, aus Scylla in Charybdis! — Also der Ton ist das Maaſs! Nun Gott weiſs, was er noch werden wird; aber meine Herrn, wovon ist er denn das Maaſs?

Nun von dem Elemente, von dem System, worin er vorkommt. — Was glauben Sie, Herr Redakteur, wie das Element heiſsen sollte? Treffen werden Sie es wol nicht. — Das Element ist das Erzittern des Lichts in sich! Des Lichts?! — Ja gewiſs! Mir ward es dunkel bei diesem Lichte; ich konnte auch gar nicht mehr hören, was die Beiden mir noch sagten und wollte nur, ich hätte schon wieder alles vergessen.

Aber wahrhaftig, ich bin wie behext.

Sechs Stunden sitz' ich bereits an einem Chor und immer schreit der Sopran: Zitterlicht! Zitterlicht! der Alt ruft: Maaſs! Maaſs! Maaſs! der Tenor: Qualitative Quantität! und der Baſs: Sein oder Nichtsein! Es ist eine wahre Höllenmusik und ich kann sie nicht los werden. Sagen Sie mir nur geschwind, Herr Redakteur, giebt es denn noch mehr Menschen, die solche Philosophie über Musik haben; ich glaube ruhig zu werden, wenn ich höre, die jungen Leute haben mich zum Besten gehabt.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 31. July 1824.

Den 2. Im Schauspielhause: Der Barbier von Sevilla, Musik von Rossini.

— 3. Im Opernhause: Die Waise und der Mörder, Musik von J. Seyfried.

— 6. Im Opernhause: 1) Die Hottentottin, Musik von M. Benelli. 2) Kiaking, Ballet von Titus, Musik von A. Girowetz.

— 7. Im Opernhause: Hamlet, Prinz von Dänemark, Musik vom Freiherrn K. v. Miltitz.

— 8. Im Schauspielhause: Die Galeerensklaven, oder die Mühle von St. Alderon, Musik von Schubert, zu den Zwischenakten von Lindpaintner.

— 9. Im Opernhause: Johann von Paris, Musik von Boyeldieu.

— 10. Im Opernhause: Preciosa, Musik von K. M. v. Weber.

— 13. Im Opernhause: Das unterbrochene Opferfest, Musik von Winter.

— 16. Im Schauspielhause: Der Freischütz, Musik von K. M. v. Weber.

— 20. Im Schauspielhause: Joseph in Egypten Musik von Mehul.

— 23. Im Schauspielhause: Richard Löwenherz, Musik von Gretry.

— 26. Im Schauspielhause: Hamlet, Prinz von Dänemark. Musik vom Freiherrn C. v. Miltitz.

— 27. Im Schauspielhause: Der Freischütz. Musik von K. M. v. Weber.

— 30. Im Schauspielhause: Die falsche Prima Donna in Krähwinkel, Musik von Jgnatz Schuster.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11. August — Nro. 32. — 1824.

Theodor.

Eine musikalische Skizze.

(Fortsetzung.)

K. Ueber Haydn mein' ich, sind wir also vereinigt. Nun aber an Mozart und Beethoven.

Theodor. Wenn ich nicht beide zugleich bezeichnen kann, so stürzt mein Gleichnifs für jeden einzelnen. Ich mufs sie immer beziehungsweise auf einander betrachten. Ihnen bleibe also der Vortritt Herr K.

K. Nach unsres Freundes Benno treffendem Ausdrucke fürcht' ich mich fast hervorzutreten. Aber wissen Sie was Freund? Wir wollen beide unsere Gleichnisse nennen und dann bei dem besten bleiben. Ich heifse Mozart den belvederischen Apoll, Beethoven den Laokoon der Musik.

Benno. Bravo, vortrefflich!

Theodor. Meine Gleichnisse kommen aus ganz anderm Gebiete. Mir ist Mozart der Tag, Beethoven die Nacht!

K. Besser! besser! Bravo Freund, ich bekenne mich besiegt.

Benno. Viel Wahres darin!

K. Lassen Sie uns rasch zur Sache kommen.

Theodor. Ich mufs meinen Eingang so gut machen, wie Herr Benno. Denn wirklich erscheint es sonderbar, auf diese Weise den Charakter zweier Musiker bezeichnen zu wollen. Auf den ersten Blick möchte es scheinen, als sollte durch meine Vergleichung eine Opposition, ein positives und negatives Verhältnifs der beiden grofsen Männer zu einander ausgedrückt werden. Allein man wird bald finden, dafs dies nicht der Fall ist. Es hatte mich nämlich lange beunruhigt, ja beängstigt, dafs ich so oft einen Widerspruch in mir wahrzunehmen glaubte, wenn ich anerkennen mufste, dafs so vieles in Mozart so viel vollkommener sei, als in Beethoven und dafs mich der letzte dennoch wunderbarer und — tiefer ergriffe. Da suchte ich denn lange vergeblich umher, ob dies Räthsel gar nicht zu lösen sei, und endlich fand ich in dem Verhältnifse des Tages zur Nacht eine ganz ähnliche geheimnifsvolle Erscheinung. Denn wir müssen alle anerkennen, dafs der Tag in seiner leuchtenden Klarheit, in der tausendfältigen Entwickelung aller Gegenstände der Natur, reicher und vollkommner ist, als die Nacht. Aber dennoch bleibt dem königlichen Herrscher ein gewisses Gebiet der Ahnung ganz verschlossen und wir können es eben so gut begreifen, wie wir die Majestät des Tages anerkennen, dafs der Dichter mit Recht unmuthig ausruft:

„Dein allleuchtender Tag, Phöbos, ist mir verhafst!"

oder dafs sich ein audrer über: „die gemeine Deutlichkeit der Dinge" verächtlich äufsert. Der Tag, so scheint es mir, erreicht das höchste Ziel der Wonne, was in der Befriedigung liegen kann; die Nacht dagegen strebt nach dem, was nur im Wunsch und in der Ahnung empfunden wird, also nach einem Unendlichen. Und daraus entwickeln sich alle Erscheinungen die durch Tag oder Nacht hervorgebracht werden. Der Tag gebiert die Ruhe, die Freude, die Lust, die Sicherheit seiner selbst, das Glück; denn er nährt sich von dem himmlischen Lichte der Sonne. Die Nacht dagegen erzeugt Bangigkeit, Wehmuth, Sehnsucht, verlangende heifse Liebe, Ahnung und Drang nach dem Höchsten, nach dem Unerreichbaren; denn kein Licht erhellt sie, aber jenseit der Finsternifs stralen dem Hoffenden die ewigen Sterne, die mächtigern Sonnen einer andern, aber fernen, unerreichbaren Welt.

K. Wetter Element Herr, Sie haben in

Schwarze geschossen. Es lag ein Riegel vor meinem Hirnkasten den Sie weggeschoben haben; nun quillt eine Fluth von Gedanken heraus. Mir ist zu Muthe wie einer Flasche Champagner, wenn der Kork in die Luft fährt. Frei schäumt und braust es empor, dem Licht entgegen und duftet und blitzt und erleuchtet alles, was an dem göttlichen Born kostet- — Gläser heran, frisch getrunken, dies ist der Quell der Erkenntniſs! (Er schenkt ein.)

Benno. Stoſsen Sie mit mir an, junger Freund, ich denke, wir kommen einander näher.

K. Ei was, Sie. Brüderschaft! Sitis mihi molles! Sitis vobis molles! Brüderschaft, angestoſsen, froh und frei! die Stunde kehrt nicht zurück, aber sie soll sich doch oft freundlich nach uns umsehn! So ist's recht, jetzt gefallt Ihr mir! Nun weiter!

Theodor. Mir wird so glühend heiſs, aber doch so selig! Noch nie seit meiner Kindheit ist mir so wohl gewesen! Euch danke ichs meine Freunde, Ihr zieht den armen, sehnsüchtigen, einsam stehenden Jüngling in einen heitern Kreis; Ihr gebt der Pflanze die lange im Dunkel trauernd gestanden, den erquickenden Stral des Lichtes! Eine Fluth von Gedanken durchströmt mich, ich weiſs nicht, wo ich beginnen, wo enden soll. Rhapsodisch laſst michs hingeben, was noch meine Seele von den groſsen Meistern erfüllt. Wer könnte es ganz aussprechen! Mozart, strahlender Sonnengott der Kunst, der du uns mit Wärme, Leben und Wonne durchdringst, erfülle mich mit deinem, in göttlicher Freude schwelgenden Geiste, wenn ich von Dir reden will. Wo wir hinblicken, entzückt uns der harmonische Geist der Ordnung des Beherrschers, der in allen deinen Schöpfungen waltet. Alles dienet dem Ganzen und ist darin groſs, und doch hat es eigene herrliche Bedeutung.

K. Zur Anschaulichkeit müssen wir wieder auf Einzelnes übergehen; sonst Freunde verirren wir uns und der Teufel holt uns den Schatz, nach dem wir graben, vor der Nase weg. Don Juan! mit allen seinen Schauern und Schrekken ist er doch ein Werk was dem Tage mehr angehört, als der Nacht. In die furchtbare, entsetzliche Geheimnisse bewahrende Introduktion fällt doch einiges Tageslicht. Sie gleicht einem, durch Gewitterwolken schwarz und dräuend verhangenen Morgen, der aber mehr und mehr die feindlichen Gewalten besiegt. Plötzlich bricht der Feuerstrom der Sonne durch die zerreiſsenden Wolken und das Leben liegt vor uns in üppiger Herrlichkeit und Fülle und Kunst, dahin, wie ein rollender Gebirgsstrom, schäumend, gewaltig.

Benno. Doch ist dieses Werk das mächtigste von allen, was Mozart je geschrieben. Der Schmerz der Anna geht in jene Welt hinüber und richtet sich aus der Nacht nach den Sternen hinauf. Hier berühren sich beide Meister.

Theodor. Wie heilige Dämmerung noch das verglimmende Sonnenlicht und zugleich schon die blinkenden bleichen Gestirne zeigt, so haben beide ein gemeinschaftliches Element. Darin schmelzen sich Wehmuth und Lust so wunderbar zusammen, daſs das Ganze sich selbst nicht mehr kennt. Mit der einen Hand bieten wir der Nacht den Gruſs des Willkommens, die andere drückt uns noch der schmerzlich Abschied nehmende Tag und in diesem Momente, wo sie uns beide so nahe treten erkennen wir sie als verwandte Geschwister. Beethovens dämmernd hinaufsteigende Nacht ist Mozarts wehmüthig sinkender Tag; seine Abendröthe ist Beethovens Morgenröthe, die aber nicht den Tag, sondern die Nacht verkündet. Beethoven steigt daher in seinen hellsten Momenten nur bis zu der Zeit hinan, wo der erste entzündende Morgenstral des Lichts am hohen Berggipfel glänzt, während Mozart in seiner düstersten Tiefe doch immer noch einen Stral des versinkenden Tages in das bange Herz fallen läſst. So das ewige Requiem; denn auch in dieser Musik, in diesem erhabenen Schwanengesang erbleicht ihm die Sonne unseres Tages und durch die dämmernde Nacht leuchten ihm schon die Gestirne des Jenseit und durchdringen das Ganze mit göttlicher Ahnung. Darum faſst es die Seele so wunderbar und erhebt sie, ohne sie, zu beruhigen, und tröstet sie, ohne ihr den Schmerz zu nehmen. Leben und Tod ringen noch; das Himmlische wird

aber schon geahnet, empfunden, das Leben hält uns noch mit Liebe; es ist verklärender Todeskampf.

K. Ja, der Sonnenaufgang des Jenseit ist nahe. Die Nacht des tiefen dunklen Grabes wird durch rosige Lichtwolken schon dämmernd erleuchtet. Noch liegen die Todten in der Gruft; die Posaune des Gerichts donnert sie in dem erhabenen tuba mirum auf; halb sind ihre Sinne noch irdisch schwer; aber in äußserster verschwebender Ferne vernehmen sie schon den süßsen Laut der Engelstimmen; das benedictus tönt herüber, wie wenn es die verklärte Cäcilie selbst segnend hinhauchte.

Benno. Ja, da bricht wirklich schon der Tag jener Welt herein und hier geht der Meister weiter in der Ahnung, als Beethoven, dem nur die Sterne des Jenseit leuchten, da die Mozartische Nacht wenigstens durch eine Mond-Morgenröthe erhellt wird.

Theodor. Der wunderbare Genius stand, als er dieses einzige Werk erschuf, schon in jener Welt; sie erschien ihm wie ein Traum, der aber schnell beim Entstehen verschwindet. Beethovens ganzes Leben dagegen bewegt sich in dieser göttlichen Ahnung; und eben darum muſs er der irdischen Wirklichkeit so ganz fremd sein. Denn er hat nichts von dieser Erde als den Staub, der seinen Leib bildet. Sein erhabener Genius läſst sich nie zur irdischen Tiefe hinunterbeugen.

K. Auf die Gleichnisse zurück! Sonst fallen wir wieder in lauter leere Phantasieen. Die Gewalt des leuchtenden, siegenden, triumphirenden Tages, die in Mozart wohnt, ist in keinem Werke so allmächtig als in der groſsen Symphonie in C-dur! Schon der erste Satz, obwohl vielleicht der schwächste, ist ein herrlicher Sommertag mit blauem wolkenlosem Himmel. Im Adagio umfängt uns die geheimniſsvolle Nacht des Waldes; Sonne und Himmel äugeln freundlich in die duftige Dämmerung hinein; die Waldwasser rauschen leise schauerlich neben uns. Plötzlich deckt eine Wolke Phöbus lichten Schild, düstre, bange Nacht droht uns zu begraben — da bricht das selig wonnevolle Thema wie Sonnenstrahl durch die Gewölke und der goldne belebende Strom des Lichts dringt mit erquickender Wärme ins Herz. Aber vollends der Schluſssatz! Dies ist ein Feiertag der Welt, ein Sonnenaufgang über weiten Wassern, wo Himmel und Erde in zurückstralend herrlicher Verdoppelung erscheinen. Mit leichter Anmuth entfalten sich die ungeheuersten Kräfte, die vier Elemente der Themate bauen eine Welt aus ihren einfachen Grundstoffen auf. Himmel, Erde, Meer und Sonne, die erhabensten Gedanken des Weltalls, die ungeheuersten Urmotive desselben, sind hier in solcher Uebereinstimmung und Harmonie gehalten, daſs das Ganze leicht, wie der Erguſs des flüchtigen Augenblicks vor uns steht. Spielend stand dem Meister das Gewaltigste zu Gebot, wie ein Gott den Riesenschwung der Planeten um die Sonne zu einem lichten Tanz flimmernder Sterne macht. — Das ist aber die Tagesklarheit, die uns so vertraut mit dem Uebergroſsen macht, indem sie es uns in seinem harmonischen Gleichgewichte darstellt, welches, indem es alle ungeheuern Kräfte gegen einander abwägt, immer in ruhiger Anmuth bleibt.

Theodor. Wie dagegen die Nacht geringe Gegenstände zu einer erhabenen schauerlichen Gröſse erheben kann, so weiſs der unendlich tief schaffende Genius Beethovens aus einem Senfkorn einen Riesenbaum zu entwickeln. Man denke an die Symphonie in C-moll, wie die kleine schmerzlich hingehauchte Figur aus zwei Tönen unter der erzeugenden Kraft des Meisters zu ungeheurer Kraft emporschwillt und als donnernder Waldstrom zuletzt den Hörer auf unerbittlichen Wogen dahinreiſst. Anfangs ist es ein leiser Luftzug, der durch die Wipfel der Bäume malerisch streift und sie im blassen Stral des versinkenden Mondes leicht bewegt; aber die Schwingen wachsen ihm gewaltig und plötzlich braust es als Orkan durch den Wald, daſs die alten Stämme scheu und bebend die Häupter gegen einander drängen und die stolzen Kronen furchtsam beugen. Aber noch soll die Vernichtung des jüngsten Gerichts nicht hereinbrechen; wie eine zauberische Elfenkönigin tritt die melodische Grazie wieder ein und beruhigt schmeichelnd den empörten

Sturm; Leukothea, die selige, welche das wild gehobene Meer wieder zum heitern Spiegel des Himmels und der tröstenden Gestirne ebnet. Leicht, ätherisch schwebend wiegt sie sich im Glanze des Monds dahin und unser Herz folgt ihr mit unendlicher Sehnsucht und Wehmuth; sie ist uns eine Geliebte, von der uns die Kluft des Lebens weit, unerreichbar scheidet.

Benno. Wahrlich, noch heut habe ichs wieder tief empfunden, wie kein Meister das Geheimniſs der Liebe so ergreifend in Tönen auszusprechen vermag, als Beethoven, wie ja aber auch die Nacht die Sehnsucht eines liebenden Herzens in die heftigste Wallung bringt. Wo ist eine süſsere seligere Nacht der Liebe, die nur im Uebermaaſs ihrer Entzückung wieder ihren Schmerz erzeugt, geschildert, als in der Adelaide. Senkt sich nicht der ganze wunderbare Hauch einer südlichen Nacht auf uns nieder? Hören wir nicht die Klage der Nachtigall? Rauscht die Welle nicht melodisch unserm Ohre entgegen? Lächeln nicht aus dem dunkeln Blau des Himmels ewige Sterne liebevoll herab? Und durchschauen wir nicht den Garten der Geliebten, die wir in jenem fern schimmernden Marmorschloſs süſs ruhend wissen, ja die von uns träumt? —

Theodor. Wahrlich, dabei werden wir erst unseres eigenen Herzens bewuſst; wer nie geliebt hat, erkennt daraus die Seligkeit der Liebe.

K. Teufel und Hölle! Mir wird ganz toll zu Muthe wenn ich bedenke, was ich für eine Saamenkapsel von Ideen im Gehirn habe, die ich aber unmöglich in der Schnelligkeit alle säen und zu Pflanzen und Bäumen emporblühen lassen kann und ginge es geschwinder als die Gartenkunst Pinettis, der in 3 Minuten eine Hyazinthe wachsen lieſs. Laſst michs aber wenigstens auf den Acker streuen. Die ganze Musikwelt, die Beethoven erschaffen hat, braust in einem mächtigen Strom an meinem Ohr vorüber! Jetzt höre ich die Symphonie aus C-dur; eine prachtvolle blitzende Winter-Sternennacht! Das schauerliche Thema der D-dur-Symphonie kündigt ein fernes Gewitter an; Ja, wie die Donnerschläge krachend fallen, wie die Blitze flammend in das dunkle Weltall hineinleuchten und doch freundliche Sterne tröstend aus dem Chaos der Wetterwolken hervorblicken! Im Adagio zieht das Wetter davon; der Mond steigt hinter hohen Cypressen auf, eine späte Nachtigall wird wach und klagt an dem Grabhügel zweier glücklich Liebenden, die der Tod selig vereint hat! Still, ich will aufhören, sonst werde ich toll! Aber halt! Noch eins muſs ich sagen! Keiner falschen Quinte wäre ich werth, wenn ich das Adagio aus der Phantasie in Cis-moll vergessen hätte. Der See ruht in dämmerndem Mondenschimmer, dumpf stöſst die Welle an das dunkle Ufer, düstre Waldberge steigen auf und schlieſsen die heilige Gegend von der Welt ab, Schwäne siehn mit flüsternden Rauschen wie Geister durch die Fluth und eine Aeolsharfe tönt Klagen sehnsüchtiger einsamer Liebe geheimniſsvoll von jener Ruine herab. — Still, gute Nacht! „Eſst Morgen bei mir Ihr Herrn!“ Damit fuhr er zur Thür hinaus. Benno und Theodor folgten; ihr Weg trennte sie bald; Benno nahm flüchtig, fast unruhig Abschied. Während Theodor jetzt allein durch die still gewordenen Gassen wandelte, wiederholte er sich die Ereignisse des Tages. Alles kam ihm wie ein wunderbarer Traum vor! Der unbekannte arme Jüngling ward plötzlich von zwei in der Welt glänzenden berühmten Männern aufgefunden und mit Liebe angezogen. Sein ganzes Herz darf sich Luft machen, seine fernen schwachen Hoffnungen sind fast schon erfüllt — und dazu der ahnungsvolle Traum, dessen Süſsigkeit ihm nur geblieben war, während die Schrecken längst verschwunden! Nur wer selbst mit dem vollen Herzen in seiner dunklen Einsamkeit vergeblich geseufzt hat und plötzlich Glück, Freunde, Liebe findet, kann ihm nachfühlen. — Seine ganze Nacht war eine unruhige verworrene Erinnerung des Tages. —

Julie war, als ihr Vater und Benno sie verlassen, allein zurückgeblieben, in der innersten Seele Bennos Spiel noch einmal durchempfindend. „Ach, es lag doch eine unendliche Wehmuth und zauberische Sehnsucht in dem Adagio“ seufzte sie, „ich möchte es wohl noch einmal hören! Vielleicht träumend.“ So war sie ent-

schlummert, und wunderbarer Weise drangèn die Töne jener Phantasie Benno's immer wieder in ihre Träume ein, nur abgerissener; auch schienen sie nicht von Benno zu kommen, sondern eine andere schwermüthige Gestalt safs am Flügel, während Benno in den fernen Ecken des Zimmers stand und die Hand schwer sinnend auf die Stirn legte, unter der die dunklen Augen düster leuchtend hervorblitzten. Es war mehr Angst als Freude im düstern Traume.

Als sich am andern Mittag die flüchtig geladenen Gäste beim K. versammelten, war Julie noch mit den Anordnungen zur Aufnahme derselben beschäftigt. Plötzlich trat sie ins Zimmer, wo die Männer schon wieder im Gespräche vertieft waren. Theodor, der mit dem Rücken gegen die Thür gewendet stand, wandte sich um; als er Juliens hereinschwebende Gestalt erblickte, erblafste und erröthete er, und mulste alle Fassung zusammen nehmen, um zu verbergen, was in ihm vorging. Doch Benno's scharfes Auge hatte sowohl seine Bewegung: als auch Juliens banges Erstaunen bemerkt; ein düstrer Schatten fiel in seine Seele. Bei Tische war er stumm, Benno fast verschlossen. Doch erfuhr der K., der immer lebhafteres Interesse an Theodor nahm, von diesem, dafs er sich schon lange mit der Komposition einer Oper trage, zu der das Gedicht von einem verstorbenen Freunde verfafst war, der es ihm als Vermächtnifs gelassen. „Erst jetzt, seit gestern und heut“ sagte Theodor, „finde ich in meiner Seele den Ausdruck für ein Verhältnifs in dem Gedichte, welches ich schon lange ahnend fühlte aber noch nicht in Ideen übersetzen konnte. Es ist das glückselige Wiederfinden zweier Liebenden; ihren vereinzelten Schmerz glaube ich schon früher ausgedrückt zu haben; aber zu dieser einen Himmelsfreude schwellen mir erst seit gestern die Töne wie durch eine freundliche Macht zugehaucht, vor dem innern Ohre. Der Traum, von dem ich Ihnen erzählte, hat viel dazu beigetragen.“ Benno stand plötzlich auf und entfernte sich, indem er Geschäfte vorschützte. Auch Theodor wollte fort, allein man bat ihn, noch zu bleiben und den Flügel zu versuchen. Er fing an zu spielen; er hatte nicht Benno's sichere Herrschaft über das Instrument, allein er trug eine Welt von Tönen in sich, die ihn überdrängend überströmten. Der K. war aufser sich; in Juliens gerührtem Auge perlte eine Thräne. — Mit Mühe schied Theodor. —

(Schlufs folgt)

II.

Recensionen.

Zwölf Lieder von Goethe, Klopstock, Matthison und Tiek, mit Begleitung des P. F. von G. E. Fischer. Berlin bei Schlesinger. Pr. 1 Rthlr.

Die Gedichte sind, wie aus den gefeierten Namen erhellet, vortrefflich. Einige davon eignen sich mehr, andere dagegen weniger zur Komposition. Im Ganzen aber sind sie alle sehr verständig und was den Satz anbetrifft, rein und korrekt geschrieben, und jeder, der sie gut vorzutragen im Stande ist, wird dem Komponisten alle Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Einzelne hervorzuheben, wäre nicht einmal rathsam, da diese Kompositionen gewifs schon ihr Publikum haben und nicht erst zu suchen brauchen.

Der Preis ist hoch, der Druck gut, aber unreinlich, das Papier schlecht. Weil lange nicht von der Unzweckmäfsigkeit die Rede gewesen ist,*) die Worte nicht unmittelbar unter die Melodie zu stellen, so wird sie hier gelegentlich auch einmal erwähnt.

Les charmes de Paris. Rondeau brillant pour le Piano-Forte par J. Moscheles. Oeuvre 45. Berlin et Paris chez Schlesinger. Pr. 20 Gr.

Der berühmte Virtuos, Herr Moscheles, liefert hier, unter einem nichts sagenden Titel, etwas viel besseres, als dieser verspricht, nämlich einen neuen Beweis, wie man auf eine in der That ganz leichte und namentlich sehr fingergerechte Weise, brillante Effekte auf dem Pianoforte hervorbringen kann. Rec. kann sich denken, wie diese Komposition die Herzen der liebenswürdigen Damen von Paris und andern

*) Erst in No. 31, Seite 270 vor. Zeitung.

Residenzen erobern wird, besonders wegen ihrer leichten Ausführbarkeit, die doch dabei brillant ist! Bekanntlich haben die Pariser Damen eine selt'ne Gabe, über nichts, oder doch sehr unbedeutende Gegenstände auf das angenehmste zu unterhalten, weshalb denn auch diese charmante Komposition sich höchst zweckmäſsig jenen Individualitäten akkomodirt. Das ist auch schon recht, suum cuique! Wir hoffen indeſs*), daſs Herr Moscheles, wenn er nur erst sattsam diese liebenswürdigen Händchen gefüllt haben wird, auch zu seiner Zeit etwas anderes geben werde. Es giebt noch so manche andre charmes, als die de Paris, z. E. de la nature, de la verve, de l'originalité etc., die geradezu auch nicht zu verwerfen, wenn auch nicht so einträglich sind, als jene. Einige Anflüge von dieser edlern sorte de charmes sind doch in frühern Arbeiten des Komponisten aufgetaucht, z. B. in dem Satze, der Sonate mélancholique heiſst.

Der Stich der Pariser charmes ist natürlich überaus hübsch und sauber, der Preis auch nur gering, weshalb sie sich denn füglich als ein angenehmes Geschenk von selbst empfehlen.

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 3. August.

Heute wurde zur Feier des königlichen Geburtstages nach dem Festmarsch und Volksgesang von Spontini eine neue komische Oper in vier Akten, der Schnee, aus dem Französischen der Pariser Dichter Scribe und Germain Delavigne, komponirt von D. F. E. Auber aufgeführt. Was die Wahl der Direktion für den heutigen Abend eben auf dieses Stück gelenkt hat, ist dem Ref. unbekannt; die Oper selbst scheint jene Wahl durch kein einziges Verdienst zu rechtfertigen.

Die Prinzessin von Schwaben (!) Tochter des regierenden Groſsherzogs von Schwaben (!) hat sich heimlich mit dem Grafen von Linsberg vermählt und wird durch die Bewerbungen eines Prinzen von Neuburg in Verlegenheit gebracht; es kommt darauf an, den überzähligen Freier zu entfernen. Warum die Prinzessin einen so gewagten Schritt, als die Vermählung ohne Wissen des Vaters, gethan, ist unerklärlich, zumal da der Vater überaus gütig, dem Grafen Linsberg sehr gewogen, ja sogar (wenn Ref. recht verstanden) ohnehin einer Verbindung seiner Tochter mit Linsberg gar nicht abgeneigt und weit entfernt ist, dem Herzen der Tochter Zwang anzuthun. Eben so unerklärbar ist es unter diesen Umständen, warum das junge Paar sich nicht dem gütigen Vater entdeckt und so den Bewerbungen des Prinzen von Neuburg und allen künftig vielleicht von andern Seiten her drohenden ein Ende macht. Genug, sie wollen es mit dem Prinzen selbst durchsetzen. Das wird auch keine Schwierigkeiten haben; denn er selbst liebt die Prinzessin keineswegs, ist nur durch politische Rücksichten zu ihrem Freier geworden und hat unterdeſs sein Herz der Vertrauten der Prinzessin, dem Fräulein von Wedel, geschenkt, mit der er sich auch nachher vermählt.
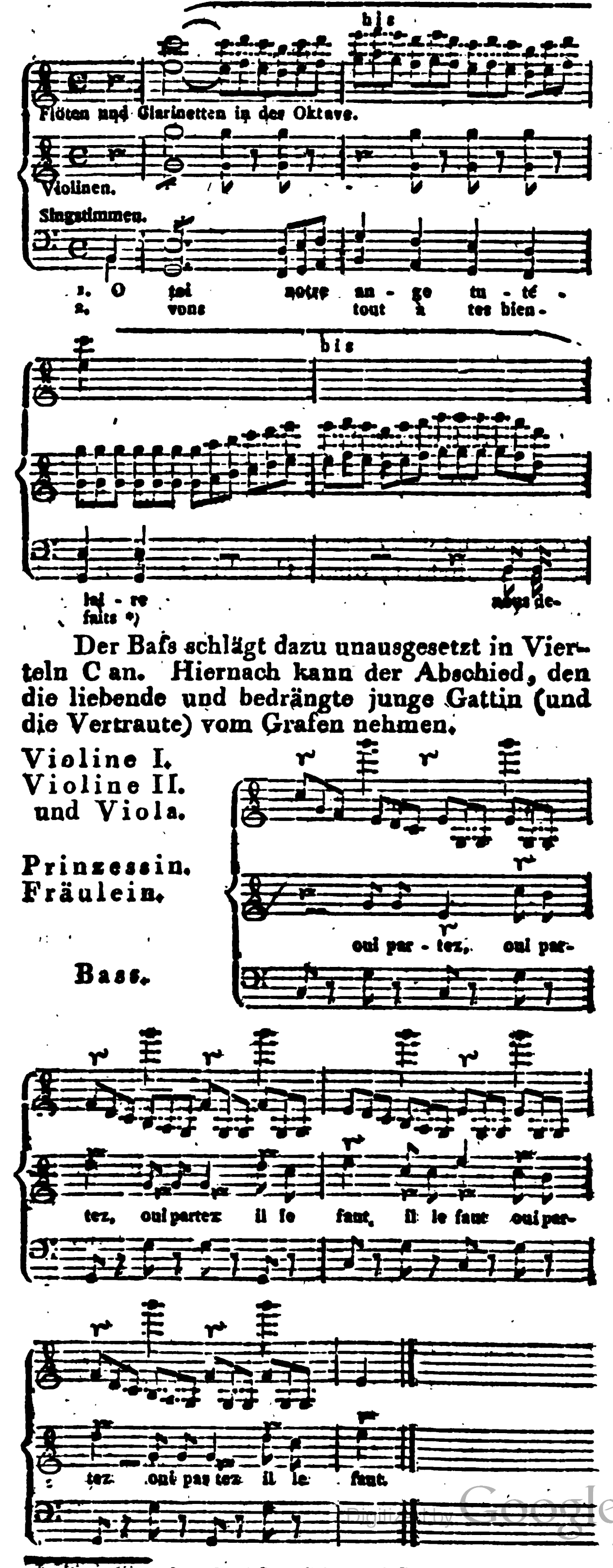
Der Oper bleibt also nichts wesentliches zur Durchführung übrig, als, jene heimliche Vermählung zur Sprache zu bringen. Charakter — ist den Personen soviel gegeben, als sie bedürfen: der Vater ist gütig, die Tochter, ihr Gemahl und die Vertraute sind gut, der Prinz ist gut und treuherzig; es fehlt nicht an einem armseligen Hofmanne, einer veralteten Hofmeisterin und einem verschmitzt sein wollenden, etwas linkischen Diener. Daſs unter solchen Verhältnissen und Personen auch an keine Leidenschaft zu denken ist, ergiebt sich von selbst. Mit einem Worte: das Ganze ist ein Thema für Assembleenklatscherei; nicht für die Bühne und am wenigsten für eine Bühne, die des Königs Geburtstag feiern will.

In diesem Sinne haben auch Dichter und Komponisten gearbeitet und ein Drama im Konversationstone geliefert, kalt, wie der Titel, und unmusikalisch, wie die Nation, in der es entstanden, der es ursprünglich gegeben worden ist. Schon die Auswahl der, für Komposition bestimmten Scenen giebt davon schlagende Beweise. Wie geschickt weiſs sie musikalische Punkte zu umgehen und dafür die kal-

*) Ich nicht. Anm. des misanthropischen Setzers.

ten feinen Konversationspunkte herauszuheben! Z. B. in der ersten Scene des Grafen und der Vertrauten ist jener von Unruhe wegen der Bewerbungen des Prinzen und von Eifersucht aufgeregt. Das hätte ein bewegtes Duett zwischen ihm und der gutmüthig beruhigenden, oder schalkhaft neckenden Vertrauten gegeben, wurde also nicht komponirt. Die Musik hebt erst an, wenn die Vertraute erzählt, dafs sie dem Prinzen zu feinem Benehmen Anleitung gebe. Im dritten Akte begiebt sich der Prinz Nachts zu einem Rendezvous auf das Zimmer der Prinzessin (nicht ihm, sondern dem Grafen war die Einladung zugedacht) und findet dort, statt der Prinzessin, das Fräulein von Wedel. Ueberraschung, Erstaunen, Freude und in dieser Aufregung das hervorbrechende Gefühl der Liebe von seiner Seite, Beschwichtigung (denn die Prinzessin und der Graf sind in der Nähe) und verstohlner oder unwillkührlicher Ausdruck der Gegenliebe von ihrer Seite — das hätte ein gutes Duett gegeben und uns endlich für die nachfolgende Verbindung des Paares gewonnen. Nein. Die Musik tritt wieder erst dann ein, wenn alle Affekte verraucht sind und die Dame — ohne ihrerseits etwas zu versprechen — den Prinzen verpflichtet, seine Bewerbungen um die Prinzessin einzustellen und sich zu entfernen.

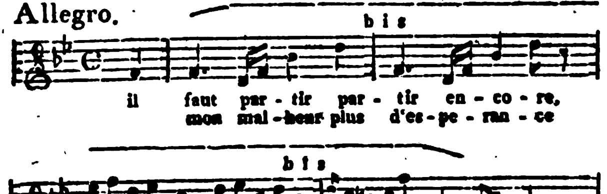
Eben so klüglich hat seinerseits auch der Komponist gesorgt, jedes tiefere Gefühl aus der Musik zu verbannen. Zum Beispiele nach der eben erwähnten Scene, die in Es-dur gesetzt ist, danken die Prinzessin und der Graf (beide waren kurz vor dem Eintritte des Prinzen zusammengekommen und hatten sich während seiner Anwesenheit verborgen gehalten) ihrer Vertrauten, dafs sie den Prinzen entfernt und sogar bestimmt habe, seine Bewerbungen einzustellen. Dies geschieht, nachdem die Hörner einleitend achtmal e angegeben haben, in dem kalten C-dur, in folgender Phrase:



Der Bafs schlägt dazu unausgesetzt in Vierteln C an. Hiernach kann der Abschied, den die liebende und bedrängte junge Gattin (und die Vertraute) vom Grafen nehmen.

*) Der deutsche Text ist nicht gleich zur Hand.

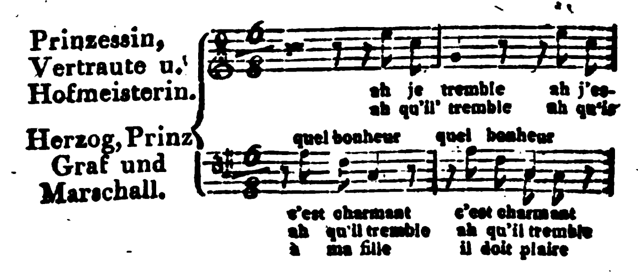
und die verzweiflungsvolle Klage des Grafen (im ersten Akte) der vom Hofe verbannt, gleich darauf übrigens wieder begnadigt, im Begriffe von der geliebten Gattin und von allem Glücke zu scheiden, sich also vernehmen läſst
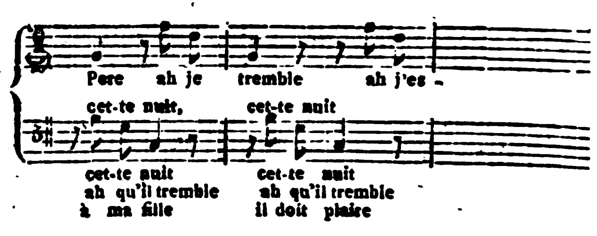




nicht weiter befremden.

Diese wenigen Mittheilungen deuten auf die Tendenz des Tonsetzers merklich genug hin. Nicht Wahrheit, nicht Gefühl, sondern sinnloser Ohrenkitzel ist das Ziel, nach dem er — bewuſst oder unbewuſst — strebt. Sein Vorbild ist der groſse musikalische Wollüstling (von ihm, als dem Künstler zu reden) Rossini; allein es fehlt dem Nachahmer der sinnliche Reiz und die sinnliche Kraft seines Musters und nichts ist armseliger und widriger, als ein schwacher Don Juan, oder eine uninteressante Kokette. Ref. darf sich nicht gestatten, zum Beleg seiner Behauptung die Zeitung mit schlechten Stellen anzufüllen. Aber eine kann er nicht vorenthalten, die sich im bewegtesten Stücke (im Finale des zweiten Aktes) wiederholt. Der Graf hat in Gegenwart des Hofes die Prinzessin um Verzeihung gebeten und durch ein Zeichen die Einladung zu dem schon oben erwähnten Rendezvous erhalten. Er ist entzückt, der Prinz, der das Zeichen und die Einladung für sich bestimmt meint, vergnügt — kurz alles ist aufgeregt und dazu folgende Musik;





Diese vier Takte wiederholen sich zweimal — macht zwölf Takte — und nach zehn Zwischentakten kehrt richtig die ganze Stelle wieder. Der Chor singt dazu auf Taktschlägen und nachher in halben Taktschlägen in kurzen Noten die Töne der Akkorde, die Instrumente gehen mit den Solostimmen und der Baſs streicht in verzweiflungsvoller Hartnäckigkeit fortwährend in Achteln c c c.

Auch Rossini's Instrumentation hat nachgeahmt werden sollen; es ist aber eben so wenig geglückt. Die Pikkolflöte — um die gröſste Ungeschicklichkeit herauszuheben — ruht zwar selten. Allein sie ist nicht als Oktave zu den groſsen Flöten und den andern Blasinstrumenten, sondern meist als erste Flöte zu der groſsen, als der zweiten, gestellt, so daſs beide als Ober- und Unterstimme zu einander zu stehen kommen. Nun gehört zwar die Pikkolflöte dem Namen nach zum Geschlechte der Flöten — dem Charakter nach sind sie aber nicht näher verwandt, als ein boshafter Gnom mit schielem, stechenden Auge mit dem heitern, leidenschaftlosen Luftgeiste. Selbst äuſserlich betrachtet ist die groſse Flöte eine zu schwache Unterstimme für die Pikkolflöte und die Verbindung beider, besonders in den beliebten Terzen- und Sextengängen giebt immer ein unharmonisches schielendes Ansehen. — Daſs von Wahrheit charakteristischer Bedeutung der Instrumentation hier nicht die Rede sein kann, versteht sich von selbst und wir dulden es daher, daſs das Hofgesinde unter dem Schmettern von Trompeten, Hörnern, Fagotts und Pauken eingeführt wird, um den Ballsaal mit Blumen zu schmücken und dergleichen mehr. (Schluſs folgt.)

Ueber die Eröffnung des Königstädter Theaters nächstens.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18. August — Nro. 33. — 1824.

Theodor.

Eine musikalische Skizze.

(Schluſs.)

Schon rollten die Wagen durch die Straſsen und erinnerten Theodor, der eben die letzte Hand an seine jetzt vollendete Oper gelegt hatte, daſs es Zeit sei, ins Konzert zu gehen, welches Benno den Abend gab. Der prächtige Saal war reich beleuchtet; die elegante Welt drängte sich strömend hinzu und wogte in den Vorsälen auf und nieder. Theodor besuchte ein Konzert in der Residenz zum ersten Male, und war fast beklemmt von den vielen fremden reichen Erscheinungen, die so gleichgültig an ihm vorüberschwebten. Da hauchte eine wohlklingende bekannte Stimme ihm ein leises „guten Abend" zu; es war die an ihm vorüberstreifende Julie mit ihrem Vater, in dessen Hause er seitdem oft gewesen war. Ehe er sich noch umsehn konnte, war sie schon vorüber und das Gedränge hinderte ihn, ihr sogleich nachzufolgen. Jetzt begann die Ouvertüre und leitete die Zuhörer von der Bewunderung und Beneidung der schönen Welt auf die musikalische. Benno trat darnach auf und wurde mit stürmischem Beifall empfangen; er dankte mit feinem Anstande, doch ohne merkliche Freude zu verrathen. Nach einigen sicher gegriffenen Akkorden gab er das Zeichen und das Orchester begann das Tutti eines groſsen Konzerts von seiner eigenen Komposition. Als das Solo eintrat, war alles Ohr; Benno spielte auch mit einer Fertigkeit und Grazie des Vortrags, die nichts zu wünschen übrig lieſs und das Tutti des rauschendsten Beifalls trat als Schluſskadenz jedes Solo ein. Theodor fühlte sich wunderbar bewegt. „Wenn so alles einst auch auf dich sähe, wenn du der Beweger dieser ganzen Menge wärst! Ach, dahin bringst du es wohl nie, daſs die Augen dieser vielen reichen schönen Frauen sich auf dich allein richteten! In diesem Augenblicke schweifte sein Blick über die bunte Menge des Saales hin und siehe, er begegnete dem Auge Juliens, die ihn lange angesehn zu haben schien, sich aber erröthend wendete, indem sie auf Theodors Blicke traf. Dies durchzuckte den Jüngling wie ein Blitz; „möchte dich doch niemand kennen und ansehen," dachte er, „wenn nur dieses Auge mit Liebe auf dir weilte!" Julie hatte ernst ausgesehn, während auf allen Gesichtern sich die erstaunte Freude und Lust malte. — Das Konzert war beendigt. Abends versammelte sich eine Gesellschaft bei'm K. zu Ehren Benno's, in der auch Theodor sich befand. Alles war noch voll vom Konzert und Benno wurde als König des Festes begrüſst. Dies schien über seine kalt ernste Stimmung einige Heiterkeit zu verbreiten, besonders da Julie ihm mit aufrichtiger Freundlichkeit für den Genuſs des Abends dankte. Auch mit Theodor, der schüchtern und beklemmt schien, sprach er einige freundliche Worte, die jedoch etwas erzwungen schienen. Der K. unterhielt sich indeſs lange mit Theodor in einer Ecke des Zimmers und sandte endlich einen Bedienten fort. Man vermuthete eine Ueberraschung, die war es auch, aber von ganz andrer Art, als man gedacht hatte. Der K. hatte nämlich die Partitur von Theodors Oper holen lassen und bestand auf seinem Sinne, daſs der Komponist etwas daraus mittheilen sollte. Nach langem schüchternem Weigern fragte Theodor endlich an, ob Julie sich bereden lieſse, ein Duett mit ihm zu singen. „Vom Blatt?" rief diese, „ei was" fuhr der Kammergerichtsrath auf, „zeige, daſs du etwas gelernt hast, es wird doch so höllenschwer

nicht sein?“ Die Gesellschaft drang in Julien und sie entschloſs sich endlich dazu, nachdem sie es ein wenig durchblättert und gefunden hatte, daſs es die Gränzen ihrer schönen Stimme nicht überschritt. —

Ich möchte fast nicht weiter schreiben, wenn ich mich daran erinnere; (denn auch ich war Zuhörer) denn was ist ein beschriebenes Gemälde und vollends ein beschriebener Gesang. Nie vereinigten sich zwei Stimmen schöner, als Juliens und Theodors, die wie zwei Harmonikaglocken anschwellend insHerz drangen u. geisterähnlich verschwebten. Und die Musik! Es war das Duett der glückselig vereinten Liebenden, was Theodor so lange in der Seele getragen hatte, ehe sich die Ahnung in dem ätherischen Körper der Töne verwirklichte! Still davon; nicht ohne Rührung gedenke ich daran. Niemand rief Beifall, Niemand bat um Wiederholung, denn keiner wagte zu hoffen, daſs es einen Eindruck geben könne über diesem. Benno war stumm geworden, eine Thräne hatte er mühsam im Auge zerdrückt; früh verlieſs er die Gesellschaft, anscheinend im Innersten furchtbar kämpfend. —

Am andern Morgen empfing Theodor einen Brief vom Intendanten der Oper, worin er um seine Partitur ersucht wurde, weil man zu einer bevorstehenden Festlichkeit die Aufführung einer neuen Oper wünschte und das Entzücken, welches die gestrige Probe aus dem Werke des Jünglings erregt hatte, schon halb Stadtgespräch geworden war. Theodor war auſser sich vor Freuden. Sogleich machte er sich selbst zum Intendanten auf. Auf dem Wege begegnete er Benno und erzählte ihm mit warmer Heftigkeit sein Glück. „Gratulire!“ sprach dieser kalt und ging weiter; Theodor glaubte ihn hinter sich lachen zu hören. Ohne sich viel darum zu kümmern, setzte er seinen Weg fort; alles wurde in Richtigkeit gebracht und die Aufführung des Werkes binnen zwei Monaten festgesetzt. Unmittelbar nach dieser Konferenz eilte der glückliche Jüngling zum K. Er traf Julien allein, etwas unruhig. Sie erzählte, Benno sei so eben da gewesen, doch schien sie noch etwas auf der Lippe zu haben, das ihr schwer auszusprechen wurde. Der, von den Vormittags-Geschäften zurükkommende Vater unterbrach sie. Er fing an laut zu jubeln, als er von Theodor das Vorgefallene erfuhr. „Jetzt Freundchen,“ rief er, „seid Ihr ein gemachter Mann, und ich denke, bald Kapellmeister hier; denn es gebricht uns sehr an einem tüchtigen Direktor.“ Theodor muſste zu Mittag bleiben; er wurde seit jener Zeit überhaupt wie ein Kind im Hause behandelt. — Benno, obwohl er noch in der Stadt verweilte, lieſs sich indeſs seltner bei'm K. sehn. So verstrichen die zwei Monate, während welcher die Oper einstudirt wurde. Am Mittage der Aufführung lieſs Benno Theodor'n unvermuthet einladen. Ehe er dort hin ging, sprach er noch einen Augenblick beim K. an. Julie war allein und schien sehr bewegt; sie erzählte ihm, Benno sei am Abend vorher dort gewesen, und habe viel Rühmliches von der Oper gesagt, von der er die Generalprobe gehört. „Heut ist der Tag; ich wünsche Ihnen herzlich Glück dazu,“ fuhr sie mit fast bebender Stimme fort. Theodor fühlte sich von unwiderstehlicher Gewalt getrieben. Er faſste ihre Hand; sie lieſs sie ihm und trocknete abgewendet das Auge. Da sank er aufs heftigste bewegt vor ihr nieder und sie entzog sich seiner heiſsen zitternden Umarmung nicht. —

Noch mit glühendem Antlitz der Freude und Wonne kam er zu Benno, der ihn freundlich empfing. Wie gern hätte er das volle Herz in dem Busen eines Freundes leichter gemacht, aber dazu war ihm Benno zu kalt und fremd! Dieser bemerkte gleich die auſserordentlich aufgeregte Stimmung des jungen Mannes und fragte ihn: wo er herkomme. Als Theodor es beantwortete, wurde Benno sichtlich bleich und errang mit Mühe noch Fassung. Sie aſsen beide allein. Benno trank viel und heftig. „Champagner,“ rief er dem Bedienten. „In diesem Weine haben wir zuerst Brüderschaft getrunken,“ rief er, „laſs uns jetzt auch noch einmal mit diesem Freudennektar anstoſsen.“ Er schenkte Theodors Glas schäumend bis zum Rande voll und trank ihm zu. Als sie geleert hatten stand Benno auf und ging einige mal heftig im Zim-

mer auf und nieder. Darauf umarmte er Theodor ungestüm und rief: „Du mufst fort! Man kann nie zu früh im Orchester sein; wer weifs, was noch vorfällt; und ich mufs ein wenig in's Freie. So ergriff er den Hut und stürzte hinaus. Theodor hatte die Seele zu voll um lange über die Bewegung Benno's nachdenken zu können. Er ging in's Theater, um ja nichts zu versäumen was noch erinnert werden mufste. Im Orchester bewillkommte ihn alles mit Freudigkeit; jeder ahnte in ihm den neuen Kapellmeister, denn sein Werk hatte von so vieler Kenntnifs gezeigt, und war so tief ergreifend gewesen, dafs man an der Sensation, die die Aufführung machen würde, nicht zweifelte. Das Haus füllte sich nach und nach. Theodor sah nur nach Juliens Loge ungeduldig hinauf. Endlich trat auch sie ein und sah ihn mit einem Blick voll unaussprechlicher Güte an. Die Thränen der Liebe drangen ihm ins Auge; er mufste sich mit Gewalt fassen, um dirigiren zu können. Jetzt trat der Fürst in die Loge und die Ouvertüre begann mit einem Adagio voll grofsartiger Wehmuth das in ein Allegro agitato überging, welches den ganzen Kreis bewegter Leidenschaft vom ersten schüchternen Erbeben bis zum höchsten Gipfel des Entzückens durchging. Das Feuer der Musik rifs alles mit sich fort; der stürmende Beifall wollte nicht enden, Julie weinte Thränen des Entzückens. Als Theodor sich umsah, stand Benno im Hintergrunde des Parterrs, bleich, furchtbar zerstört; wie ihn Theodors Blick traf, nickte er lächelnd, drängte sich aber durch die Menge sogleich nach dem Ausgange. Theodor fühlte sich matt, fast krank, fuhr jedoch fort, die Oper zu leiten, deren Interesse und Anerkennung sich mit jedem Moment steigerte. Am Schlufse des Akts fand er sich indefs so angegriffen, dafs er das Orchester verlassen mufste. Julie bemerkte es, hatte aber nicht Zeit darüber nachzudenken, denn der Logenschliefser brachte ihr in demselben Augenblicke einen Zettel, den ein Herr für sie abgegeben hatte. Er war von Benno.

Julie!

Ich habe den Himmel geahnet und darauf gehoffet; aber meine Hoffnung ist durch dich vernichtet und ich gehöre der Hölle. Vergeblich hab' ich gerungen und gekämpft. Dein fürchterliches Nein von gestern hat mein Blut erstarrt, und ich fühle nicht mehr menschlich. Jetzt haben die Dämonen mein Herz. Ich kenne den, der mich aus dem Himmel gestürzt hat. Eine höhere Macht gab ihm geheimnifsvolle Gewalt über mich. Es ist Theodor, der am ersten Abend, wo ich dich sahe, mit seinem Genius aus mir schuf. Die Phantasie, die uns alle so erschütternd ergriff, war von ihm geträumt und ich hörte ihn nachher daraus spielen. Seitdem verfolgte er mich, wie mein Vernichter. Er ist es geworden; tausendmal habe ichs in deinen Augen gelesen, in deiner Stimme gehört und es traf mich wie Blitz und schlug wie Donner an mein Ohr. Aber ich bin den finstern Mächten anheim gefallen und teuflischer Grimm erfüllt mein Herz. Der soll nicht geniefsen, der mich in den Abgrund der Verzweiflung hinabgestürzt hat. Du wirst fürchterlich erwachen Julie! Fluche mir, so hab ich die schrecklichste Qual der Verdammnifs dahin und die Marter des Jenseits scheint mir Spott. Wenn du dies gelesen, bin ich hier verblichen, verschwunden.

Benno.

Bebend liefs Julie das Blatt fallen. In dem Augenblicke wurde aus der Nebenloge ein Arzt eiligst auf die Bühne gerufen. Dies erregte Aufsehen. Der Kammergerichtsrath fragte: „Was giebts?“ „Man sagt: der Komponist der Oper sei krank geworden;“ wurde geantwortet. Julie sank in Ohnmacht. Nach einigen Minuten kam der Arzt zurück.“ „Er ist todt, wahrscheinlich vergiftet.“

II.

Recensionen.

Welche eigene Richtung nimmt doch der Trieb zur Kunst in der Seele der Virtuosen! Wer nur einige Kenntnifs von dem Umfange der schaffenden und der ausübenden Künste gewonnen hat, weifs, wie viel dazu gehört, in einer, oder der andern sich geltend zu machen; welche Studien, wie viel Zeit und Mühe, welche

Beharrlichkeit, welche Entsagungen. Nur eine grofse Liebe zur Kunst kann die Kraft verleihen, für sie zu leben. Allein diese Liebe entscheidet noch nicht über die Fähigkeiten des Kunstjüngers, verbürgt noch nicht seinen Bestrebungen den oder jenen Erfolg.

Eine lebhafte Neigung zu seiner Kunst beweiset, wer es durchgesetzt hat, sich Virtuosenschaft zu erringen. Aber so viele, so anhaltende so ausschliefslich das Leben des Menschen in Anspruch nehmende Bemühungen: welches Ziel haben sie? Die Fähigkeit, Tonstücke mit vollendetem Vortrage auszuführen. Jahre werden erfodert, um den Gliedern die mechanische Geschicklichkeit dazu zu erwerben, tage-, oft wochenlange Uebungen, um sich einer einzigen Figur zu bemächtigen. Welches ist der Körper, den die Kunst des Virtuosen beseelt? Sein Instrument allein; welches die Zeit, in der sie lebt? Der kurze Moment, in dem er gehört wird. So ist denn auch der Mittelpunkt des ganzen künstlerischen Bestehens für den Virtuosen er selbst; was er — und auf seinem Instrumente — und eben in dem Augenblicke der Aufführung für ein Tonstück zu thun vermag, das gilt, das ist er.

Wenn sonach jene Momente die Blüte und Quintessenz des ganzen Virtuosenlebens sind, so mufs die Theilnahme, welche sie dem Publikum einflöfsen, die enthusiastische Bewunderung, deren sich die höchsten Leistungen in dieser Sphäre, zum Beispiele, die eines Kalkbrenner, zu erfreuen haben, als wohlverdienter Lohn für ein redliches Bestreben gebilligt werden. Aber die höhern Interessen der Kunst selbst treten aus jenen vereinzelten, persönlichen Beziehungen zurück. Dem Virtuosen hört die Kunst auf, der selbsterschaffene Körper für seine höchste Lebens-, Welt- und Menschenansicht, der eigen geformte Spiegel der Natur zu sein und wird ihm mehr und mehr Mittel, seine persönliche Geschicklichkeit zu zeigen; wie er zuerst diese für die Kunst ausgebildet hat, so wird sie ihm später der eigentliche Gegenstand für die Kunst. Nur diese Richtung eines Menschen macht es erklärlich, wie er seine gesammte Lebensthätigkeit auf eine so mechanische und dabei so mühselige Beschäftigung, als die Bildung zur Virtuosität, richten können. Während im schaffenden Künstler Idee auf Idee strebt, aus ihm herauszutreten und sich zu verkörpern, zieht der Virtuos, so weit es geht und sein Instrument gestattet, alle Kräfte der Kunst an sich, um seine persönliche Geschicklichkeit zu nähren, um sie ins Leben zu führen.

Eine höhere Ausbildung zur Virtuosität führt dem Virtuosen das Bedürfnifs herbei, sich selbst Tonstücke zur vollen Befriedigung seines Vermögens abzufassen; die Nothwendigkeit dies zu thun tritt nämlich ein, wenn die vorhandenen Kompositionen nicht mehr ausreichen, die Fähigkeiten des Virtuosen an das Licht zu stellen. Dies letztere ist nach der Tendenz des Virtuosenthums als das eigentliche Ziel aller Virtuosenkompositionen; als ihr eigentlicher Kern sind alle die Partien in ihnen anzusehen, welche die Fertigkeiten und Eigenthümlichkeiten des Virtuosen darlegen sollen. So komponirt denn in der That jeder Virtuos sich selbst — nämlich in seinem wahrhaften Bestehn, an seinem Instrumente; und diese Richtung ist so entschieden, dafs ihre Spuren selbst in den Werken zu erblicken sind, welche entschieden eine andre Bestimmung haben, als für den Virtuosen. Selbst unser geistreicher, herrlicher Weber, unser edler, grofssinniger Spohr, so hoch beide über die Sphäre des Virtuosenthums hinausgeflogen sind, erinnern durch einzelne Züge in ihren Gesangkompositionen an die Instrumente, denen sie früher einen so bedeutenden Theil ihrer Kraft zugewendet haben; wieviel mehr wird die obige Ansicht sich in den Werken derer bestätigen, die nie aus der Region des Virtuosenthums getreten sind.

Es ist daher ein Irrthum, wenn man Virtuosenkompositionen für reine, von äufserlicher Beziehung freie Kunstwerke ansieht und eine Ungerechtigkeit gegen den Virtuosen, wenn man sie mit solchen zusammenhält. Eben so wenig darf es gemifsbilligt werden, wenn jeder Virtuos, mag auch für sein Instrument noch so viel und noch so gut geschrieben sein, möglichst sich mit eignen Kompositionen versieht; keine andre kann ja für seine eigensten Zwecke so ge-
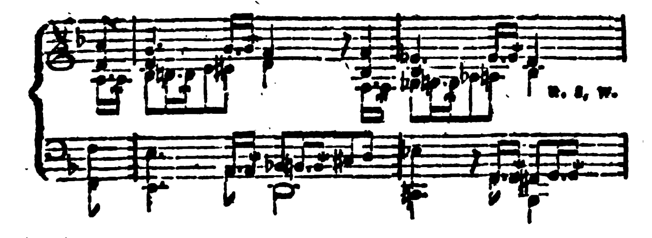
eignet sein. Und hätte ein Virtuosenwerk auch wenig reinen Kunstgehalt, so sei es uns doch als eine gewifs treue Urkunde über seinen Verfertiger und das, was er aus seinem Instrumente und seinen Fingern (oder Lippen u. s. w.) gebildet hat, willkommen.

Zu dieser Entwickelung veranlafste den Rf. eine Komposition von Kalkbrenner, der sich neuerdings auch in Deutschland, und namentlich in Berlin, so interessant gemacht hat:

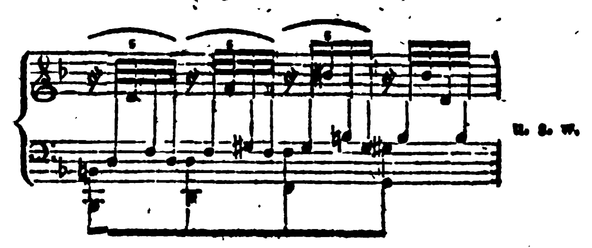
Effusio musica, grande Fantaisie pour le Pianoforte, dediée á Mr. Catel par Fred. Kalkbrenner. Op. 68. Berlin bei Schlesinger. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

Effusio musica — musikalischer Ergufs! Wer eine Fantasie grofs nennt und ihr noch jenen ungewöhnlichen, viel versprechenden Namen zugiebt, der kann es nur mit dem Bewufstsein thun, alles, was eben in ihm wogte und flutete, in Einem mächtigen Ergufse ausgeströmt zu haben. Was für eine Welt von Gebilden, welch ein Meer von Empfindung hätte dazu gehört, einen Beethoven zu einem solchen Titel zu leiten! — Auch Kalkbrenner strömt in dieser effusio musica alle seine Kräfte aus; aber es ist der Ergufs eines Virtuosen — nicht eine neugeschaffene Welt, sondern ein neues vollendeteres Abbild des Komponisten.
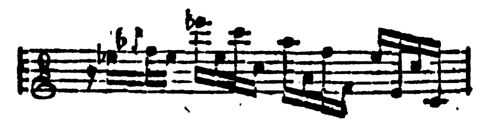
Grofsartig, wie das unvergleichliche Spiel des trefflichen Virtuosen beginnt die Fantasie in D-moll ♩. Eine Durchführung in freier Nachahmung



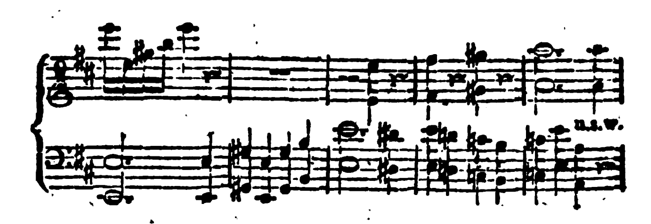
erinnert an die ernste gebundene Schreibart, die in England seit Händel und im Klavierfache besonders durch die Kramersche Schule beliebt geworden ist. Der hier ergriffene Rythmus setzt sich unter tüchtiger Modulation bis zu einem Schlufse auf der Dominante (S. 3.) fort; dann kehrt der Anfang, mit einer sehr pianofortemäfsigen Figur
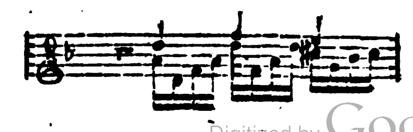


— aus der nachher eine ähnliche Figur in Doppeltriolen (sogenannten Sextolen) wird — bereichert zurück und führt zu einem Satze mit dieser Figur



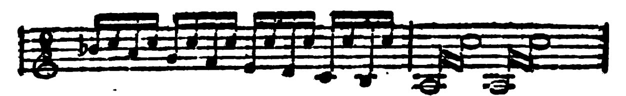
in der beide Hände Gelegenheit haben, ihre Geschicklichkeit im Staccato in hüpfender Bewegung zu zeigen. Nach einem Schlufse in Cismoll (S. 5.) gelangen wir zu einem feurig fortgeführten sehr brillanten Agitato in D-dur, das beide Hände, besonders aber die rechte, in Arpeggio's und Oktavengängen nach obiger Form übt, einen Satz in freier Nachahmung



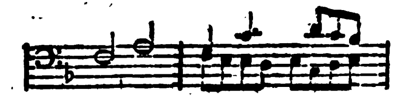
herbeiführt und (S. 13.) auf der Dominante von F schliefst. Hierauf folgt ein Adagio mit einem recht sangbaren Thema, doch zu gehaltlos für eine Durchführung durch fünf Saiten. Desto rascher rollt ein Risoluto, D-moll (S. 19.) dahin, in dem zuerst die rechte Hand mit dieser Figur



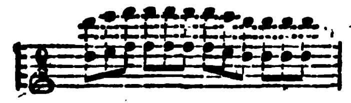
dann die linke in Laufern und Arpeggien und, unter andern in dieser springenden Figur



beschäftigt und (S. 20.) dieser Satz



in freier Nachahmung durchgeführt wird. Wir ruhen auf der Dominante von B-dur, um dann einem Satze in diesem Tone möglichst gewachsen zu sein, der im Prestissimo beiden Händen Oktavengänge giebt,



an denen wol jeder Klavierspieler lernen, die aber aufser dem Komponisten kaum einer vollendet vortragen könnte. Dies führt denn zu einem brillanten Finale.

Wem um Uebung zu einer grofsen Fertigkeit, um eine glänzende und mannigfach beschäftigende Unterhaltung von Pianoforte und besonders, wem darum zu thun ist, sich die Vortheile der Kalkbrennerschen Spielart möglichst anzueignen, der wird an der effusio musica einen guten Kauf machen.

Stich und Papier sind gut; einige Stichfehler hätten jedoch vermieden werden sollen.

In demselben Verlage ist schon vor längerer Zeit erschienen, aber noch nicht so allgemein bekannt, als es verdiente:

Capriccio per il Pianoforte, composto da Carlo Maria di Weber. Pr. 8 Gr.

Ein Werk aus Webers Virtuosenzeit, schwer genug, um einen Virtuosen zu beschäftigen, aber sprühend von Geist und von Lust an der Tonkunst, keck dahin rauschend, wie man es von dem nachmaligen Komponisten des Freischützen sich denken kann, in der Mitte sich in selige Ruhe senkend, wie sie den Geist umfängt, der ganz von einem hohen reinen Streben erfüllt ist.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 3. August.

(Schlufs.)

Verlangt nun die Leser noch nach einem speziellern Fehlerverzeichnifse? Nichts zu sein, ist ein so gewaltiger, dafs man sich an der vorstehenden Deduktion darüber genügen lassen kann. Sie enthält in einem der Beläge schon eine Probe der deklamatorischen Kunst des Komponisten, der kein Bedenken getragen hat, die beiden ganz geschiedenen Sätze

Il faut partir u. s. w. dans mon malheur plus d'esperance,

und

mais malgré la rigueur u. s. w.

als musikalischen Vor- und Nachsatz zusammen zu leimen. Wieviel an dieser und ähnlichen Stellen die geübte Feder unsers Herrn Herklots verbessert, weifs Ref., dem nach einmaligen Hören der deutsche Text nicht erinnerlich und in einem Abdrucke nicht zur Hand ist, nicht zu sagen.

Ein solches Werk kann in dem zerstreuungssüchtigen Paris und unter dem Theile der Wiener, der rossinitrunken ist, Glück machen. Hier in Berlin, wo nicht einmal Rossini einheimisch werden kann (neulich ist es an Elisabeth, wie früher an Othello u. andern bewiesen worden) dürfte es auf keine bleibende Stätte zu rechnen haben, wenn auch manche komische Verflechtung, komisches, altfränkisches Kostüm u. eine schöne Winterdekoration, einige Male interessiren mögen und wenn auch von Seiten der Schauspieler, besonders des Herrn Blum (Prinz) und des Fräulein Eunicke (Vertraute) wie bei der ersten Vorstellung alles Mögliche geschieht, um aus den Rollen etwas zu machen. — Um so mehr hoffen wir also, bald durch bessere Neuigkeiten erfreut zu werden. Referent ist wahrlich weit entfernt, alle neuesten Leistungen im Opernfache als vollendete Meisterwerke anzuerkennen. Aber bessere, als diese französische Oper müssen sich zu Dutzenden auffinden lassen und wenn es an gleichen Produkten in Deutschland vielleicht fehlt, so ist dies nur, weil der deutsche Künstler mehr von sich verlangt, als der pariser;

weil er zu viel Gemüth und zu viel Charakter hat, um sich solche Arbeit zu erlauben. Fürchte man daher auch keine Verderbniſs deutscher Kunst von der Einführung solcher Werke. Sie werden dem Deutschen ewig fremd bleiben; er ist zu ernst, zu tief, zu künstlerisch, um diesen Weg gehen zu können, wenn er auch in einer schwachen Minute einmal wollte.

Berlin, den 4. 5. und 6. August.

An diesen drei Abenden wurde das neue königstädter Theater eröffnet. Andre Blätter werden darüber ausführlich berichten. Die musikalische Zeitung hat es nur mit dem musikalischen Theile zu thun.

Das Haus ist ungefähr von der Breite des königlichen Schauspielhauses, scheint aber akustisch günstiger gebaut; es ist dem Theater gegenüber nicht so flach, wie dieses, sondern in einem tiefern Bogen ausgeschweift und die obern Logen weichen — wenn das freie Augenmaaſs von einem etwas ungünstigen Punkte aus nicht getäuscht hat — weiter zurück, so daſs es im Ganzen sich mehr der Kugel- oder vielmehr Eigestallt zu nähern scheint. Alles entbehrliche Fachwerk ist vermieden und der Schall dehnt sich ungehindert im ganzen Hause aus.*) Die günstigen Folgen davon ergaben sich bei der nachher näher zu erwähnenden Instrumentalmusik. Sie klang noch einmal so hell und voll, als man nach der Zahl der Spielenden hätte erwarten sollen.

Noch günstiger würde die Bauart des des Hauses akustisch wirken, wenn das Orchester nicht, wie dem Ref schien, zu tief läge — besonders im Verhältnisse zu dem bedeutend sich erhebenden Parquet und Parterre, deren diagonal aufsteigender Fuſsboden sich gegen das Orchester fast als schallhemmend darstellt, statt daſs er bei einer Erhöhung des Orchesters von einem bis zwei Fuſs in Verbindung mit der ganzen Gestaltung des Hauses schalleitend werden könnte. — Hierbei die Frage: ist das Orchester konkav unterwölbt und der Raum zwischen dieser Wölbung und dem bretternen Fuſsboden mit Holzkohlen angefüllt. Noch immer wird von diesem Mittel, die Resonanz zu verstärken, zu selten Gebrauch gemacht. —

Nach dem Prolog wurde eine Festsymphonie von Beethoven aufgeführt, ein dem Ref. bisher ganz unbekanntes Werk unseres groſsen Instrumentalisten. Die Ausführung dieses schweren Tonstückes verdient hohes Lob, wenn man erwägt, daſs das Orchester vor nicht langer Zeit erst zusammengetreten ist und schon vermochte, ein schwieriges Beethovensches Werk mit vollendeter Präcision und mit so viel Energie und Feuer durchzuführen. Dem Musikdirektor Herrn Henning gebührt in der That für diese Leistung volle Anerkennung. Er hat sich dadurch als vortrefflichen Orchesterdirektor bewährt und wir hoffen, ihn auch als Operndirektor bald eben so rühmen zu können. Was die Besetzung und ihre Verhältniſsmäſsigkeit anlangt, so schienen dem Ref. die Violen zu schwach. Zu sechs ersten Violinen gehörten nach seiner Meinung wenigstens vier Violen, wenn der Satz voll klingen soll.

Was die Beethovensche Komposition anbetrifft, so ist sie dem Ref. schon das erste Mal vollkommen verständlich gewesen, bei der zweiten Aufführung aber weit lieber geworden. Eine sanfte feierliche Einleitung — Tempel- und Altarsweihe — belebt sich nach und nach und führt in einen herrlich Fugato gearbeiteten Allegrosatz, in dem alle Kräfte gewaltig angeregt werden, mächtig ringen, ein neues Leben zu erschaffen — wie es auf der neuen Kunstbühne erstehen möge. Vielleicht ist es uns möglich, näher von diesem Tongedichte zu reden. Für jetzt machen wir auf eine Stelle (in E-moll) die uns wie ein luftiger Elfenreigen erschien und eine zweite hochtragische — irren wir nicht, in C-moll aufmerksam. Es wäre sehr wünschenswerth, wenn diese Komposition öfters ausgeführt würde, damit auch derjenige Theil des Publikums darauf eingehen könnte, der ein solches Werk auf ein- oder zweimaliges Hören nicht zu fassen vermag.

Ueber die Leistungen der Sänger u. s. w. nächstens.

---

*) Ein tiefer eingehender Bericht über den Bau in akustischer Hinsicht folgt vielleicht.

Darmstadt, Juli 1824.

Die vier letzten bei uns mit entschiedenem Beifall aufgeführten neuen Opern sind: Chimene, Musik vom verstorbenen hiesigen Kapellmeister Wagner; Merope, vom hiesigen Konzertmeister Mangold (Sohn des in Ruhestand getretenen Konzertmeisters); Freischütz und Olimpia. Einstudirt wird jetzt: Euryanthe, Musik von K. M. v. Weber. — Da die Wahl der hier zu gebenden Opern sich auf diejenigen beschränkt, welche sich nicht mit einer gewissen Flüchtigkeit zur Darstellung bringen lassen, sondern ihrem höheren Standpunkte nach nur durch eine sorgfältig eingeübte Rundung — wodurch ein Tonkunstwerk erst in richtige Beleuchtung gestellt wird — auf vollständige und eigentliche Kunstwirkung rechnen dürfen; und mithin eine schnelle Folge neuer Opern nicht statt finden kann, so gewinn ich dadurch auch Zeit, über jede obiger genannten zu seiner Zeit nachträglich noch einiges zu berichten.

Mit dem schon viel besprochenen Freischütz, über welchen sich daher nur noch wenig Neues sagen läſst, werde angefangen — zumal, da sich hiebei der Gäste, Genast und Fräulein Böhler (nun für die hiesige Bühne engagirt) von Leipzig, erwähnen läſst, welche in diesem Monate sowohl im Freischütz, als in Joseph und seine Brüder, und zweimal in Don Juan, mit verdientem Beifalle, jener als Don Juan, Jakob, und Kaspar, diese als Zerlina, Benjamin und Annchen aufgetreten sind. —

Wenn die Meinungen mehrfacher in öffentlichen Blättern bekannt gemachter Ansichten sowohl über das Gedicht als über die Musik des Freischütz, im Allgemeinen ziemlich übereintreffen; so scheint dennoch, der verschiedenen und unausgeglichenen Meinungen halber, das 2te Finale dieser Oper einer besonderen Prüfung nicht unbedürftig zu sein; und zwar deshalb nicht, weil man etwas tadelbares fühlet, und oft den Schatten dieses Tadels über die Musik sich ergieſsen läſst. Woher mag es denn kommen, da v. Weber wol gerade in diesem Finale seine gröſste schaffende Kunstfähigkeit und Fertigkeit bewiesen hat — und er solches auch wol selbst für das Gelungenste und ihm Eigenthümlichste halten dürfte, — woher mag es kommen, daſs es nicht tadellos dasteht, oder sich nicht durch sich selbst rein ausspricht? Angenommen also, die Musik so keck in der Zeichnung, als wahr in Farbe und Ausdruck, sei aufs vollkommenste mit ihrer Aufgabe in Uebereinstimmung, so ist die Frage noch zu beantworten: ist ihre Aufgabe auch dramatisch? — Von diesem Standpunkte aus dürften sich nun zwei Schwächen entdecken lassen.

In der dramatischen Kunst hat alles Aeuſsere Sichtbare und Hörbare nur in sofern Werth, als es entweder ursächlich auf das Innere der Handlung selbst, oder der in der Handlung gefesselten Personen verändernd und nothwendig eingreifend einwirkt; oder als ein aus dem Innern der Handlung sich nothwendig ergebender Abdruck, jedoch vermittelst der handelnden Personen, hervorspringt. Beides ist im genannten nicht der Fall: Max, wie er einmal da ist, sieht und empfindet mehr nicht, als jeder der Zuschauer auch sieht und empfindet; und doch sollten nicht blos seine äuſsern Sinne gepackt, seine Seele sollte in ihren tiefsten Gründen durchschauert, von den Blitzen der ewigen Verdammniſs durchzuckt und mit ihm der Zuschauer aus sich hinausgerissen in den Höllenstrudel des Bündnisses mit dem Bösen sich geschleudert fühlen, daſs er sähe die Gewalt unterweltiger Teufel, die in Dämmerung sündlicher Lüste wie Fledermäuse das Gewissen umschwirren, — und daſs so der Zuschauer, (auf der Oberwelt sich wiederfindend) zum schmerzlichsten Mitgefühle für Max (den sich Verlierenden) angeregt würde. Hiezu wäre eine handelnde Thätigkeit Maxens erfoderlich, wodurch sich solches offenbarte; diese fehlet aber. Es mangelt daher einmal die Wechsel-Thätigkeit zwischen dem Aeusseren der Handlung und dem Innern der die Handlung führenden Personen.

(Schluſs folgt.)

Hierbei der literarisch-artistisch-musikal. Anzeiger No. 5.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

iterarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger
zum Freimüthigen und zur musikalischen Zeitung.
o. 5. Den 14. August 1824.

Literarische Anzeigen.

Bei R. Landgraf in Nordhausen ist erschienen:
Kurze Einleitung in das Studium der Weltgeschichte, für die jüngern Freunde dieser Wissenschaft von C. A. Pätz. 8. Preis 16 Gr. Courant oder 20 Sgr. oder 1 Fl. 12 Kr.

Der Verfasser hat in dieser Schrift nicht nur , einem nützlichen und zweckmäßigen Studium Geschichte nothwendig vorausgehenden Kenntnisse) Begriffe darzulegen und zu entwickeln gestrebt; dern auch durch Weckung des Verstandes zum chdenken über historische Gegenstände, auf den ist der Geschichte hingewiesen, und so auch den- igen, welche ohne fremde Anleitung die Geschichte)en und treiben, das Studium derselben nützlich) lehrreich zu machen gesucht. Daher möchte von- ser Seite diese Schrift vorzüglich zu empfeh- sein.

Inhalt:

1) Geschichte, Begriff davon. — 2) Eintheilung : Geschichte, nach Stoff, Inhalt, oder dessen, is sie erzählt und der Form. — 3) Was erfordert s Studium der Geschichte, wenn es mit Erfolg trieben werden soll, besonders von dem Freunde d Verehrer derselben? — 4) Nothwendige Hülfswis- schaften zum Studium der Geschichte. — 5) Von den iellen der Geschichte. — 6) Der Mensch in seinem Thun d Wirken ist vorzüglicher Gegenstand der Geschichte. Die Erde, der Schauplatz der Weltbegebenheiten, elche große Veränderungen mag sie erlitten haben? 8) Wie mögen so manche zum menschlichen Le- n nützliche und nöthige Entdeckungen und Erfin- ngen gemacht worden, und wie mögen Staaten tstanden sein? — 9) Werth und Würde der Ge- ichte. — 10) Eintheilung der Weltgeschichte der it nach; Absteckung der Hauptperioden in den inern Perioden. — 11) Kurze Anleitung zu einer eckmäßigen Einrichtung und Betreibung des Stu- ums der Geschichte. — 12) Angabe einiger guten und eckmäßigen Bücher zum Studium der Weltgeschichte.

Lehrbuch der Geschichte der Deutschen, für Schulen und höhere Bildungs-Anstalten sowohl, als zum gründlichen Selbstunterricht von A. Junghans. gr. 8. 842 S. Preis 3 Thlr. oder 5 Fl. 24 Kr.

Nicht leicht dürfte irgend ein anderes über die- n Gegenstand vorhandenes Werk seinem auf dem itel ausgesprochenen Zweck so vollkommen ent- rechen, als das obige. Wir dürfen daher dasselbe n so mehr allen, denen es darum zu thun ist, die eschichte unseres Volkes und Vaterlandes gründ- h und angenehm kennen zu lernen, empfehlen, als ssen Verfasser sich bereits mannichfach, als vater- ndischer Geschichtsforscher rühmlich gezeigt hat. as gegenwärtige Lehrbuch, welches mit dem ersten rscheinen des deutschen Volks anhebt, und mit m zweiten Pariser Frieden, und der genauen Dar- llung des deutschen Bundes schließt, also die it von ungefähr 113 Jahr vor Christi Geburt bis . November 1815 umfaßt, ist zu deutlicherer Ueber- ht des Ganzen und zur Erleichterung des Unter- chts in fünf Zeiträume, zwölf Bücher, 96 Capitel ıd 570 Paragraphen getheilt. Von den fünf Zeit- ıumen läuft der erste: von den ältesten Zeiten bis f die Entstehung des fränkischen Reichs; der veite: von der Entstehung des fränkischen Reichs is auf die Entstehung des deutschen Reichs; der ritte: von der Entstehung des deutschen Reichs is zum Tode Kaiser Heinrichs V.; der vierte: vom Tode Kaiser Heinrichs V. bis auf Kaiser Karl V.; und der fünfte endlich: von Kaiser Karl V. bis auf die Errichtung des deutschen Bundes. Jedes der zwölf Bücher umfaßt meistentheils die Geschichte eines ganzen deutschen Herrscher-Stammes, oder sonst einer geschlossenen Zeitepoche, und die Regie- rungszeiten der deutschen Kaiser und Könige bilden in der Regel die einzelnen Capitel. Dabei ist auf die Culturgeschichte Deutschlands, vorzüglich die Entwickelung der bürgerlichen Verhältnisse beson- dere Rücksicht genommen, und sind deren Darstel- lung zu Ende jedem Buchs eigene Capitel gewid- met. Uebrigens ist auch von Seiten der Verlags- handlung dem Werke durch guten Druck und wei- ßes Papier ein gefälliges Aeußere verliehen wor- den, und wird dasselbe sonach gewiß in jedem Be- tracht den Beifall der geneigten Leser, denen es eben sowohl eine interessante Unterhaltung, als gründliche Belehrung gewährt, sich erwerben.

(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung zu haben.)

Allen Freunden der belletrischen Litteratur, so wie den Leihbibliotheken sind folgende in der Rein'schen Buchhandlung in Leipzig so eben erschienene Romane auf's Beste zu empfehlen:

Tarnow, Fanny. Malwina oder die Ruinen von Inismore. 2 Theile. 3 Thlr.

Scott, Walter, Montrose, nach dem Engl. von W. A. Lindau. 2 Theile. 2 Thlr.

— — Fielding und Smollett. Zwei Biographien, übersetzt von W. A. Lindau. 12 Gr.

Der persische Gilblas: Hadschi Baba's Abenteuer von Jacob Morier. Aus dem Engl. übersetzt und mit vielen Anmerkungen von R. Wald. 1r u. 2r Theil. 3 Thlr.

(Der 3te u. letzte Theil erscheint in 14 Tagen.)

Galt, das Gewissen, oder die Heimkehr ins Vaterhaus; ein Familiengemälde nach dem Engl. bearbeitet. 2 Theile. 2 Thlr. 16 Gr.

(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.)

Pränumerations-Anzeige.
Lessings sämmtliche Werke.
Vier und dreißig Bände.
Wohlfeile, correcte, und wie Schillers, Wielands und Klopstocks Werke gedruckte Ausgabe in Taschenformat.

Unter den deutschen Klassikern nimmt Lessing eine der ersten Stellen ein, und mit Recht nennt ihn ein sinniger Dichter den „Herzog deutscher Geister." Lessing versuchte sich fast in allen Fächern des menschlichen Wissens mit glücklichem Erfolge, und wußte selbst den ernstesten Gegenständen einen gewissen Reiz abzuwinnen, der Leser jeder Art zu fesseln vermag. Eine neugeordnete wohlfeile Ausgabe seiner Werke wird daher allen Freunden der Literatur willkommen sein, und hiervon überzeugt, haben wir uns entschlossen, eine solche Ausgabe in 34 Bänden zu veranstalten, deren erster Band Lessings Lebensgeschichte und Charakteristik, neu bearbeitet von Johann Friedr. Schink, enthalten soll; der 11, 12, 26 und 27 Band, so im Verlage der Nicolaischen Buchhandlung sind, werden das Werk beschließen. Wir werden zu dieser Ausgabe gutes Papier und eine deutliche, die Augen nicht angreifende Schrift wählen, und Lessings wohlgetroffenes Bildniß beifügen. Um die Anschaffung dieses Wer-

gen Vorausbezahlung von 11 Thlr. 8 Gr. Preuß. Courant, nehmlich: für den ersten Termin bis Ende December d. J. mit der einen Hälfte mit 5 Thlr 16 Gr. und mit eben so viel bei Ablieferung der ersten drei Bände, welche bestimmt in der Ostermesse 1815 geliefert werden, erlassen, und sehen bei diesem äußerst billigen Preise zahlreichen Bestellungen bis Ende December 1824 entgegen; wo der Pränumerations-Termin bestimmt geschlossen und nach dieser Zeit unabänderlich ein verhältnißmäßig erhöhter Preis eintreten wird.

Alle gute Buchhandlungen nehmen Pränumeration darauf an.

Privatsammler, wenn sie sich in portofreier Bestellung direct an uns wenden, erhalten auf 8 das 9te Exemplar frei.

Wir versprechen zugleich dem respectiven Publikum, daß die erste Lieferung in der Leipziger Oster-Messe 1825 ausgegeben wird, und mit dem Druck ununterbrochen fortgefahren werden soll.

Berlin, im Juli 1824.

Die Vossische Buchhandlung.
Breite Straße Nr. 9.

Bei Mörschner u. Jasper in Wien ist so eben erschienen, und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Neuestes theatralisches Quodlibet, oder dramatische Beiträge für die Leopoldstädter-Schaubühne. Von Carl Meisl. In zwei Bänden; oder des theatralischen Quodlibets 7r und 8r Band. gr. 8 Wien 1824. Preis beider Bände brosch. 1 Thlr. 6 Gr.

Der erste Band enthält: die Dichter. Lustspiel in drei Aufzügen. Nebst einem mit dem Stücke verbundenen Nachspiele: die Recensionen. — Die Wittwe aus Ungarn. Lustspiel mit Gesang und Chören in zwei Aufzügen. — Der zweite Band enthält: 1723. 1823. 1923. Phantastisches Zeitgemälde in drei Aufzügen. Das Gespenst im Prater; als Fortsetzung des Gespenstes auf der Basten, in zwei Aufzügen. — Er ist mein Mann; Lustspiel in einem Aufzuge.

Der allgemeine Beifall, der den hier angezeigten neuen komischen Theaterstücken des beliebten dramatischen Dichters, Herrn Carl Meisl, bei ihrer erstmaligen Aufführung, nicht allein auf der Leopoldstädter- sondern auch auf vielen andern in- und ausländischen Schaubühnen, zu Theil ward, läßt die Verlagshandlung hoffen, daß diese zwei neue Bände, die für sich ein bestehendes Ganze ausmachen, und jetzt zum erstenmale gedruckt erscheinen, allen Theaterfreunden, und zugleich auch den Besitzern der Ersten sechs Bände des theatralischen Quodlibets von Meisl, an welches sich beide Theile in der Bändefolge anreihen, gewiß eine willkommene Erscheinung sein wird.

Hutt's Lustspiele. Erstes Bändchen. Enthält: Das war ich. — Der rechte Weg. — Hab ich nicht recht? Zweite Auflage. 8. Wien 1824. Brosch. 20 Gr.

Das Publikum hat durch vielseitiges Nachfragen den Wunsch zu erkennen gegeben, den ersten Theil von Hutt's Lustspielen, wieder neu aufgelegt zu sehen; diesem ist die Verlagshandlung um so bereitwilliger nachgekommen, als des Verfassers Theaterstücke von äußerst froher Laune, viel Gemüth und glücklicher Darstellungsgabe zeugen. Bei dem Erscheinen der ersten Auflage haben dies auch alle Literaturzeitungen Deutschlands anerkannt; und auf den vorzüglichsten Bühnen wurden die Stücke dieses ersten, so wie die des zweiten Theils, mit dem glücklichsten Erfolge aufgeführt.

Hutt's Lustspiele. Zweites Bändchen. Ent-

... Wendungen. 8. Wien 1824. Geh. [illegible]

Friedrich von Oesterreich, vom Freiherrn Joh. v. Hormayr. Ein historisches Gemälde in fünf Aufzügen. Neue unveränderte Ausgabe. 8. Wien 1824. Gr. 6 Gr.

Bei Craz und Gerlach in Freiberg ist neu erschienen und durch alle Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Anleitung zu den Rechten und der Verfassung bei dem Bergbaue im Königreiche Sachsen, von Alexander Wilhelm Köhler, vormals Königl. Sächs. Oberbergamts-Secretair und Lehrer der Bergrechte bei der Bergacademie zu Freiberg, jetzt Bürgermeister u. Direct. des Bergschöppenstuhls ebendaselbst, ꝛc. Zweite, sehr vermehrte und zum Theil ganz umgearbeitete Auflage, mit zwei lithogr. Tafeln. Preis 1 Thlr. 18 Gr. oder 3 Guld. 9 Kr. rheinisch.

So eben hat die Presse verlassen und ist an alle gute Buchhandlungen (in Berlin an die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung versandt:

Die Hölle des Dante Alighieri übersetzt und erläutert von Karl Streckfuß. gr. 8. geheftet. Preis 2 Thlr.

Zum bessern Verständniß des Gedichts im Ganzen sind demselben vom Uebersetzer Andeutungen zur Kenntniß des Dichters und seines Zeitalters vorausgeschickt, zur Erläuterung des Einzelnen aber die nöthigen Anmerkungen beigefügt worden.

Halle im Juli 1824.

Hemmerde und Schwetschke.

Bei Moerschner u. Jasper in Wien ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Ueber die Drehkrankheit der Schafe. Eine Abhandlung, vorgetragen in der Versammlung der k. k. Landwirthschafts-Gesellschaft in Wien am 19. Januar 1824, von J. M. Freiherr v. Ehrenfels, mit der dadurch erwirkten Preisfrage von 100 Ducaten in Gold nebst Aufforderungen zu Beiträgen für die Gründlichkeit mehrerer Accessit oder Nebenpreise. 8. Wien 1824. brosch. 8 Gr.

Es hat diese von einem der sachkundigsten Oeconomen unserer Zeit geschriebene Abhandlung das größte Interesse für alle Schäferei-Besitzer. Eine Krankheit, wodurch alle Schäfereien oft viel, oft weniger, aber alle etwas verlieren, und welche bisher so wenig ihrer Entstehung nach bekannt, ist hier so naturhistorisch und wissenschaftlich wahr dargestellt, daß jeder durch die dadurch erhaltene Aufklärung die Mittel vielleicht selbst finden wird, diesem mörderischen Uebel zu begegnen. Außerdem ist sie für alle, die an der Preisfrage vielleicht selbst Antheil nehmen wollen, eine unentbehrliche Vorarbeit.

In der Vossischen Buchhandlung in Berlin ist so eben erschienen:

Bally, François und Pariser Medic. Geschichte des gelben Fiebers, welches in Spanien und besonders in Catalonien im Jahre 1821 beobachtet wurde. A. d. Franz. übers. von Dr. A. Liman. gr. 8. [illegible] 2⅓ Thlr.

Druckfehler-Anzeige.

In dem, bei der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung am 3. März a. c. erschienenen musik. Anzeiger Nr. 2. ist in der Anzeige des Herrn Geheimen Rath v. Apell, anstatt vorzüglich Dilettanten „vorzüglich en Dilettanten" zu lesen. —

Hiermit eröffne ich die Subscription auf eine Sammlung von zweihundert vermischten Gedichten. Sie sind in vierzehn Liederkränze abgetheilt. Ihr Inhalt verbreitet sich mit einer gewissen Vollständigkeit über alle wesentlichen Gemüths- und Lebens-Verhältnisse, jedoch mit Ausnahme der unmittelbar politischen. Da ich als Dichter noch unbekannt bin, so füge ich von jeder der vierzehn Gattungen unten ein Probestück bei. Jede wird mit einem besondern Titelblatt versehen, so daß sie beliebig in Hefte abgetheilt werden können. — Der Subscriptions-Preis ist für die Schweiz auf 20 Batzen, für Deutschland auf 20 g. Groschen oder 1 fl. 30 kr. festgesetzt. Die Subscription bleibt bis Ende Septembers offen. Subscribenten-Sammler erhalten das siebente Exemplar frei. Die Exemplare werden seiner Zeit nach Berlin an die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung gesendet, welche allein zur Annahme der Subscription, für ganz Preußen, von mir beauftragt ist. Die Namen der Subscribenten werden vorgedruckt. — Zürich, im Juli 1824.

Hans Georg Nägeli.

I. Religion.

Der Diener des göttlichen Wortes.

Wort des Herrn,
Weihe deinen Knecht!
Laß mich forschen, mich ergründen.
Laß erleuchtet mich verkünden:
Gnad' und Wahrheit, Lieb' und Recht.

Wort des Herrn
Himmelab gesandt,
Lichtentflossner Quell der Gnade,
Ueberstrahle meine Pfade,
Sey mir heilvoll zugewandt!

Wort des Herrn,
Licht vom ew'gen Licht,
Laß aus deinen Himmelsquellen
Irdisch Dunkel mich erhellen,
Bis dein Strahl es ganz durchbricht!

Wort des Herrn,
Ström' aus meinem Mund
Tief hinein in Bruderherzen
Milden Trost in herben Schmerzen,
Thu' als Heilungsquell dich kund!

Wort des Herrn,
Heiligstes Gebot!
Hall' es nach aus meinem Munde:
All zu Einem Christenbunde
Weiht uns Gott, der Freiheit Gott.

Wort des Herrn,
Rüste mich mit Kraft,
Laß mich zeugen: Offenbarung,
Sie ist wahre Heilserfahrung,

Der Friede bluht nur droben,
Wo Sel'ge hocherhoben
Den Welterlöser loben,

Es hat der Herr der Gnaden
Dorthin auch dich geladen,
Zu wenden deinen Schaden.

Ergieb dich seinem Walten,
Wo Erden-Truggestalten
Dich noch gefangen halten.

Wirst du mit Heilsverlangen
Voll Inbrunst an ihm hangen,
So wird dir nimmer bangen;

So lohnt dir deine Treue,
Versöhnt durch Buß' und Reue,
Dein Heiland stets aufs Neue;

So wird ein frommes Ringen
Auf stiller Andacht Schwingen
Dich näher stets ihm bringen;

So schlagen Liebesflammen,
Die hoch vom Himmel stammen,
In Eine Gluth zusammen.

III. Moral.

Die Mutter.

„Muttertreu
„Wird täglich neu"
Schönes, altes deutsches Wort
Hallt von Mund zu Munde fort;
Mund und Wort und That bekunden:
Muttertreu will Tag und Stunden,
Stunden und Minuten weihn

IV. Gesellige Moral.

Der Bürger.

Schaff, weil es Tag noch ist;
Steh, weil du fest noch bist;
Hilf da, wo Noth entsteht;
Gieb, wo die Armuth fleht;
Bet, wo auch Noth dir droht;
Trau stets auf deinen Gott;
Halt an der Treue Band;
Weih dich dem Vaterland;
Schlag, wo der Feind ihm dräut;
Stirb, wo die Pflicht gebeut.

V. Natur.

Spaziergang.
Bergwärts.

Und immer heiter,
Und immer weiter
Wandern wir Freund zu Freund gesellt;

Und immer klarer
Und offenbarer
Alles weitum zur Schau sich stellt.

Und immer höher,
Dem Himmel näher
Sonniger Glanz uns rings erhellt;

Und immer singend
Und lusterklingend
Jubelnde Lerchen am Himmelszelt;

Und immer und immer
Mehr Klang und mehr Schimmer

Ruheplätzchen läßt überall
Leicht auch sich finden
In tiefsten Gründen.

Willkommen, o Grotte! du kühler Saal!
Hier ruhn wir auf Moose,
Natur! dir im Schooße.

Auf der Ebene.

Hoch am Sonnenstrahle,
Tief im Schattenthale,
Ward uns wonnig Leben,
Lieb' und Lust gegeben.

Ob auf ebner Straße
In so reichem Maaße
Wandrerfreuden sprossen,
Laßt uns sehn, Genossen!

Zwar entwich dem Blicke
Weit der Berg zurücke,
Und das Thal tief unten
Ist uns ganz entschwunden.

Doch was hier wir sehen
Vor dem Blick entstehen,
Stellt sich dar genauer
Jeglichem Beschauer.

Er betrachtet sinnig,
Er genießet innig
Eines und noch Eines;
So entgeht ihm Keines.

Selbst das kleinste Veilchen
Labt ihn doch ein Weilchen,
Und an jedem Bäumchen
Hängt ein Blüthenträumchen.

Auch an den Gebüschen

Während milde Weste
Säuseln durch die Aeste,
Und ihm freundlich winken
Süßen Duft zu trinken.

Fühlen, schauen, lauschen,
Zögernd nur zu tauschen
Eines mit dem andern,
Frommt bei solchem Wandern.

Oefter zu verweilen,
Seltener zu eilen,
Bringt auf ebnen Wegen
Reichsten Wandersegen.

Beste Wandersitte
Ist's, in gleichem Schritte
Ohne merklich Aendern
Weiter so zu schlendern.

So, ihr Wanderleute!
Schlendert friedlich heute,
Preiset auch daneben
Edles Wanderleben:

Wie es heute eben
Schön euch ward gegeben,
Oben, unten, mitten,
Wo ihr hingeschritten.

Uebt die Sangessitte

haben dich noch immerdar
Sonniger mit jedem Jahr
an die süßen, ewigjungen,
seligen Erinnerungen.

VII.

Kunst.

Das Saitenspiel.

Die Lebensheiterkeit,
die Leid so leicht zerstreut
und Freud so leicht erneut,
auf Erden weit und breit
sagt man, sie aufzufinden,
allseits nach allen Winden.
Willst du auch sie ergründen
und recht an's Herz dir binden:
sieh heiter an das Leben,
gleich ist sie dir gegeben;
sieh an es als ein Spiel,
im Spiel führt sie zum Ziel;
den Ernst hinwegzuspielen
heißt hier das Ziel erzielen;
wie wählt zum Spiel im Spiel
sich klug das Saitenspiel,
das spielt sie oft und viel,
wie, wo und wann sie will.
sieh, deine Finger!
die kleinen Dinger,
sind Kraftenringer,
sind kühne Springer,
sind Kunstbezwinger,
sind Freudenbringer:
sie bringen dich tagtäglich weiter
auf deines Tonspiels Stufenleiter
und machen so das Leben heiter.

VIII.

Preisgesänge.

(Aus einem Cyclus: die Heroen der Tonkunst.)

Johann Nepomuk Hummel.

Schimmernd glänzt im Freudensaal
heller Kronenleuchter Strahl.
Aus der Saitenspieler Chor
tritt der Künstlerheld hervor.
Rührt die Saiten. Kühner Schwung! —
Hochgefühl! — Begeisterung! —
Schnell ergreift er wunderbar
horchender Bewundrer Schaar.
Erndtet reichlich Dankeszoll,
feyert lust- und wonnevoll
auf dem Gipfel seines Glücks
den Triumph des Augenblicks.
Selig sey mir der gepriesen,
dem das Glück sich so erwiesen,
dem das Schwerste so gelungen,
der so hoch sich aufgeschwungen!
Doch, ich kenn' auch andres Streben
edler Art: ein Künstlerleben,
das in stiller, heil'ger Weihe
lebt und übt Berufestreue.
Die dem Genius heimlich lauschet,
Glanz mit Einfalt gern vertauschet,
sinnig ein- und aufwärts schauet,

Reicht ihn voll und herrlich dar
Schaffe fortan, still und offen,
Uebertriff noch kühnstes Hoffen!
Doppelt segnet Himmelsgunst
Deinen Geist und deine Kunst.

IX.

Declamatorische Gedichte.

Das Schwerdt des Mundes.

⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — —

Wie der Kriegsmann, wo es noth thut, mit dem Schlachtschwerdt hin ins Feld geht
Sich hineindrängt, wo's Entscheid gilt, nicht zurückweicht, wie ein Held steht,
Mit des Arms Kraft um sich herschlägt, und nicht ruh'n will, bis die Machtthat,
Als sein Tagwerk auf dem Schlachtfeld, im Triumphzug er vollbracht hat:

So sey du auch der Gewährsmann, der hervortritt, wenn er Andrang
Von Verfinstrung und von Arglist, wo ein Licht schien, es in Bann zwang;
Sey ein Streitheld mit dem Mundschwerdt, mit dem Vollmaß all der Sprechkraft,
Die es ausführt, die es durchsetzt, es ans Ziel bringt und uns Recht schafft.

X.

Humoristische Gedichte.

Scherz-, Schmerz- und Herz-Verein.

Welch seltsam Wesen,
Das Menschenherz!
Kaum ist's genesen
Von herbem Schmerz,
Hat's flugs erlesen
Sich Spiel und Scherz.

Hat's eingeherzet
Sich Lust und Freud,
Fern weggescherzet
Die Traurigkeit,
Sieh da! schon schmerzet
Es neues Leid.

Mag's aussersinnen
Auch was es will;
Kann's nicht entrinnen
Dem Wechselspiel;

Ein ander Herze
Sich's dann erkiest,
Mit ihm im Schmerze
So ganz zerfließt,
Wie's Freud' und Scherze
Vereint genießt.

Gemeinsam Leiden
Es willig hegt,
Bey Doppelfreuden
Es höher schlägt,
Gemisch von beyden
Es leichter trägt.

Dem Wohl und Wehe
Solch Herzvereins,
So weit ich sehe,
Entzieht sich keins;

Wo die winkt Berg und Thal, Land und Meer
Hin und her;
Her und hin
Richte du lebensfroh stets den Sinn:
Mein Geleit hier' auch ich dir hinfort
Hier und dort;
Dort und hier,
Wo uns lockt Wiesengrün, Blumenzier,
Sonnenglanz, Sternenlicht, Himmelspracht,
Tag und Nacht;
Nacht und Tag,
Wie sie grüßt Lerchenlied, Wachtelschlag,
Haingesang, daß uns draus Lust erblüh'
Spät und früh;
Früh und spät,
Wie die Sonn' aufersteht, untergeht,
Neu erglänzt Spiegelsee, Mond und Stern
Nah und fern;
Fern und nah,
Wo uns lacht Lenzespracht; immer da,
Wo die Lust füllt die Brust für und für
Mir und dir.
Drum mit mir
Spät und früh, Tag und Nacht, dort und hier,
Hin und her, auf und ab, hurtiglich
Tummle dich!

XII.

Ernst in spielender Form.

Zweyerley Litteratur.

Morgenblatt und Abendzeitung,
Manches Bild und manche Deutung
Von des Lebens buntem Spiel
Gab mir Unterhaltung viel.

Was für auserles'ne Dinge
Jedes neue Blatt mir bringe,
Schön gesprochen, gut gedacht,
Nahm ich alles wohl in Acht.

Nun der Winter fortgezogen,
Leselust auch mit entflogen,
Such ich denn mir andre Spur —
Les' im Buche der Natur:

Wie der Lenz es aufgeschlagen,
Drin erzählt viel schöne Sagen,
Drin manch hübsches Bild er hat,
Wendet immer frisch das Blatt;

Weiß in sprechendschönen Bildern
Alles treulich abzuschildern,
Führt ganz eignen Sprachgebrauch,
Zielt auf's Herz, und trifft es auch.

Morgenglanz und Abendröthe,
Wellenspiel und Haingeflöte,
Erdenklang und Himmelsschein
Spielt er tief in's Herz hinein.

XIII.

Vers- und Reim-Spiele.

Reimtanz.

Zur Schau
Mir stellt,
Allwärts
Das Herz
Mich rührt,

Mir blinkt
Und winkt,
Mich wegt
Und trägt,
Entzückt
Entrückt

Von der
Zu der
Mit fort.

XIV.

Dichtergrüße.

Des Fremdlings Augenlust in der Hauptstadt

Menschenaugen, helle, klare!
Was durch Euch sich offenbare,
Schönste Sterne,
Säng' ich gerne,
Pries' es allwärts nah und ferne.
Augenlob, sprich aus, enthülle
Was so quillt in Schönheitsfülle,
Leyer klinge,
Lied besinge
All die lichten Wunderdinge!
Blumenaugen, süße, milde,
In des Lenzes Lustgefilde,
Aeugelt immer,
Quillt doch nimmer
Aus euch Menschenaugenschimmer.
Sternenaugen, glänzt hernieder,
Schwingt das luft'ge Glanzgefieder,
Euch auch fehlet,
Was beseelet
Menschenaug so schön erhellet.
Edelstein, du magst zwar saugen
Selbst zu blenden Menschenaugen;
Doch, du helle
Spiegelquelle,
Dir auch fehlt des Auges Seele.
Menschenaugen, schwarze, blaue,
Was in euch ich alles schaue!
Welch ein Gluthen,
Strömen, Fluthen!
Quell des Schönen und des Guten!
Jünglingsaug' so voll erglühend,
Weithin Feuerfunken sprühend,
Himmelheiter
Steigst du weiter
Stets auf der Erleuchtung Leiter.
Mädchenaug, wie mild du leuchtest,
Dich mit Thränenthau befeuchtest,
In dir fließet,
Aus dir sprießet
Schmerzgefühl zur Lust versüßet.
Kinderaugen, holde, reine,
In der Unschuld Heiligenscheine
Wohl geborgen;
Frey von Sorgen
Lacht aus euch des Lebens Morgen.
Greisesaugen, milde Strahlen!
Schön seh' ich in euch sich malen
Strahl der Wahrheit
Voller Klarheit,
Tiefblick, den nur Weisheit darleiht.
Seheraugen, euch erheb' ich,
Mit euch in die Ferne schweb' ich,
Zu erspähen

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25. August — Nro. 34. — 1824.

I.
Freie Aufsätze.
Ueber das Wesen der Musik,
ein Fragment aus der Aesthetik der Tonkunst, von
A. Wendt.

Wenn diejenigen, welche das Wesen aller Kunst in Nachahmung der Natur setzen wollten, diese Behauptung dennoch in der Musik nicht durchzusetzen vermochten, so zeigte sich recht auffallend die Geringfügigkeit ihres Begriffs von Natur; und es ist klar, dafs sie in diesem Falle nur die Reihe sichtbarer Erscheinungen, die an dem Menschen vorübergehen, nicht das ganze Reich der Erscheinungen überhaupt, geschweige denn das ihnen zum Grunde liegende und beharrende Wesen in jenem vielgebrauchten Worte befafsten. Ja, fiel es einem ein, den Sinn des Wortes also zu erweitern, dafs er auch das Hörbare in seinem Begriff aufnahm u. so die Musik als Nachahmung der Natur in den mannigfaltigen Tönen und Stimmen der Naturprodukte und Wesen betrachtete, dem würde, sofern er sich nicht weiter erklärte, der Vorwurf, dafs er auch auf Kosten des Ernstes seine Meinung durchzusetzen suche, nicht ganz mit Unrecht gemacht. Denn wie könnte wol eine Nachahmung der Naturtöne, z. B. der Vögel, beschaffen sein, wenn sie nicht treu wäre; und wäre sie treu, wie müfste sie beschaffen sein? Und wie dürfte man wohl, wie einige hier gethan, das sogenannte Unbelebte von der Natur absondern, als welches nicht weniger des Klanges fähig ist und dadurch eben sein Leben kund thut, das auf dem Bestehen in dem Ganzen beruht? — Zuletzt was könnte Musik dann anders sein, als ein ärmliches Sinnenspiel, das auf die angestellte Vergleichung der Nachahmung mit dem Nachgeahmten das Lachen der Verachtung eben so natürlich erweckte, als des Gimpels Bestreben, den freien Waldgesang der Nachtigall aus heiserer Kehle nachzulallen. Zum Glücke widerlegt eine solche Theorie die Praxis selbst und es wird nicht leicht einen Menschen geben, der in einer Zeit, wo die Musik fast herrschende Kunst geworden, sich dem Vorwurfe aussetzen möchte, sein Werk könne von den Tönen unvernünftiger Geschöpfe übertroffen werden. Indefs kann auch der trefflichste Tonkünstler, für welchen die Töne einen höhern Grad von Lebendigkeit haben, sich hier und da an der Gränze musikalischer Darstellungen verlieren, der geniale Geist aber schweift an diese Gränze mit dem Alles umfassenden, Alles entschuldigenden Humor. Man erinnere sich an Haydn und Beethoven.

Scheinbarer handelten diejenigen, welche die Nachahmung der Natur auf den hörbaren Ausdruck menschlicher Empfindungen und Gefühle beschränkten, so fern ihnen jeder zugestehen mufste, dafs alle Kunst, mithin auch die Musik eine Darstellung ist, die von dem Menschen ausgehe und also menschliche Natur beurkundet, so wie sie auch einzig für den Menschen bestimmt ist. Da aber, abgesehen von den zusammenhang-losen Empfindungslauten, die unabhängig von Sprache vorkommen, der hörbare Ausdruck unserer Empfindungen mit dem Sprechen eins ist, welches auf einer Summe mannigfaltiger, durch das Lautorgan des Menschen modificirter und der Einheit im Denken gemäfs verbundener Laute (Worte) beruht: (Sprache im objektiven Sinne) so müfste die Musik nach dieser Ansicht Nachahmung des Sprechens und zwar des natürlichen sein, welches die Empfindung wirklich und rein ausdrückt, wobei sich schon ein Verhältnifs der Laute zur Empfindung kund thut. Allein abgesehen davon,

dafs sich ohne alle Paradoxie geschichtlich behaupten liefse, das Sprechen sei ursprünglich selbst mehr ein Gesang gewesen, indem der sich allmählich entwickelnden Natur gemäfs, die Empfindung sich früher und stärker als das Denken äufserlich offenbart, mithin wenigstens bezweifelt werden dürfte, dafs die Musik in ihrer Entstehung als Kunst die Nachahmung des Sprechens gewesen: so ist das ausgebildetere Sprechen etwas, das nach der obigen Bestimmung zugleich mit der Empfindung ein Verhältnifs des Empfundenen oder Vorgestellten zu uns bezeichnet; oder vielmehr unmittelbar den Gedanken selbst oder eine Reihe von Vorstellungen in regelmäfsiger den Denkgesetzen unterworfener Verbindung; mittelbar aber, das heifst durch den Gedanken oder die Vorstellungszeichen welche das Subjektive, Gemüthsart und innere Bewegung, schildern, (wie in der Lyrik) ferner auch durch die Art, wie jene Begriffsbezeichnungen vorgetragen werden — mit schwacher oder starker abwechselnd sinkender oder gehaltener Stimme — die Empfindung und das Gefühl ausdrückt. Was sollte also die Musik an dem Sprechen nachahmen? — die Bezeichnung des Gedankens? dazu bedürfte sie der Artikulation; dann müfste sich aber die Musik nothwendig mit dem Sprechen verbinden und es gäbe blofs Vokalmusik. Denn der reine Ton, das heifst der Klang von einer bestimmten Tiefe oder Höhe, wirkt in seinen Verbindungen unmittelbar durch das Ohr auf das Gefühl und spricht es aus; durch das regelmäfsige, zum Grunde liegende Verhältnifs aber und die Entgegensetzung mannigfaltiger Formen, die unter sich und mit dem Ganzen stimmen sollen, — also mittelbar — auf den Verstand. Sollte aber blos die Art, wie ein gemeines Naturgefühl den Gedanken durch die Stimme vorzutragen nöthigt, um die mannigfaltigen Weisen des Denkens und Empfindens zu unterscheiden, nachgeahmt werden, so würde dadurch ein musikalisches Parlando, oder nenne man es eine deklamatorische Musik entstehen, welche die hohen Aufflüge dieser phantasiereichen Kunst von ihren Darstellungen ausschliefsen und sie in eine, Wuchs und Schönheit unnatürlich verhüllende Schnürbrust einzwängen würde. Wenn eine solche Nachahmung nur sich rein durchführen liefse, so müfste schon der Versuch die Erfinder und Anhänger einer solchen Meinung Lügen strafen; so wie der Mangel einer solchen Ausführung dieses schon auf indirekter Weise thut. Aus dem Gesagten möchte nun soviel sich folgern lassen: weder Musik, noch Sprache sind an und für sich von einander abhängig; sie sind beide eines Ursprungs, obwohl letztere im Verhältnifs zu der ersteren mehr männlicher; erstere im Verhältnifs zu dieser mehr weiblicher Natur ist. Sie haben einen Punkt, wo sie an einander gränzen; jene durch das Recitativ an die deklamatorische Sprache; diese durch die Poesie und vornehmlich durch die Deklamation des Lyrischen an die Sprache der Musik.

Diejenigen, welche das Letztere einsahen, erklärten — aber zu voreilig — die Musik für den blofsen, unmittelbaren und ursprünglichen Ausdruck des Gefühls des Menschen, und suchten sich die zwischen den Tönen und den innern Gemüthsbewegungen herrschende Verwandschaft auf mancherlei Weise, meistens physiologisch zu erklären. So Daniel Webb*) welcher behauptete, dafs die Leidenschaften (Gemüthsbewegungen) ihrer besondern Natur gemäfs, auch gewisse eigenthümliche und von einander verschiedene Bewegungen in den feinsten und empfindlichsten Theilen unsers Körpers hervorbringen, gewifse Vibrationen in den Nerven erregen und den Lebensgeistern gewisse Bewegungen eindrücken. Die Musik, fährt er fort, suche ähnliche Vibrationen zu erregen, ähnliche Bewegungen den Nerven und Lebensgeistern mitzutheilen, und zieht daraus den Schlufs dafs die Uebereinstimmung der Musik mit der Leidenschaft keinen andern Ursprung haben könne, als eine Zusammenstimmung der Bewegungen. Und der kräftige Heinse sagt**): unser Gefühl selbst selbst ist nichts an-

*) In seinen (lesenswürdigen) Betrachtungen über die Verwandschaft der Poesie und Musik, aus dem Engl. übersetzt von Joh. Joach. Eschenburg. Leipzig 1771. Vergl. Forkels mus. krit. Bibliothek. 2. Bd. Gotha 78, welche in der Recens. einen Auszug dieses Werkes giebt.

**) in seiner Hildegard von Hohenthal. Berl. 95.

deres, als eine innere Musik, immerwährende Schwingung der Lebensnerven.

Klar ist, dafs dasjenige was irgend dargestellt werden soll, mit dem Mittel der Darstellung in genauester und bezeichnender Verbindung stehen, dafs mithin auch zwischen den innern Regungen der Seele, und den sie durch die Luft hintragenden Tönen eine enge Verbindung und Verwandschaft statt finden müsse, welche auch wiederum aus der Wirkung derselben Töne auf den ganzen Menschen erkannt wird, den sie, wie man sagt, in Bewegung setzen. Allein Gefühl, Empfinden seiner selbst im Zustande der freien oder gehemmten Kraft, ist nicht ohne einen Gegenstand an welchem und in Beziehung auf welchen man sich fühlt, sei es auch nur ein Gegenstand des innern Sinnes oder der Einbildungskraft: Gefühl ist nicht ohne Vorstellung. — Von der andern Seite setzen die mannigfaltigen Formen und Verbindungen der Töne, so fern sie einem Innern entsprechen und je mehr sie das Gefühl charakterisiren, die Einbildungskraft in Bewegung, den mannichfaltigen Stimmen Seelen und Gestalten zuzuschreiben und unterzulegen — da überhaupt die Empfindungen der Laute und Klänge subjektiver sind, als die des Gesichts, und darum der Einbildungskraft einen freieren Spielraum für ihre Bildungen gestatten. — Indem aber die mannigfaltigen Formen und Reihen der Töne in ihrer Bewegung, Verkettung, Anordnung zu einem sich succefsiv entwickelnden Ganzen eine Regel offenbaren und die göttliche Einheit der Vernunft in dem ätherischen Werke beurkunden, welche der Verstand jenen durch Phantasie gezeugten Formen aufdrückte: so nimmt auch das Tonwerk diese letzgenannten Kräfte in Anspruch, so wie dieselben zu seiner Schöpfung nothwendig mitwirken mufsten, und eine Musik ist somit nicht blos Ausdruck des Gefühls überhaupt, sondern harmonisches Spiel der Töne vom bestimmten harmonischen Gefühle beseelt. Das Gefühl aber ist es, welches mittelst der hörbaren Töne in der Musik am stärksten und unmittelbarsten angesprochen wird, wie schon oben angedeutet worden, so wie auch in dem schaffenden Tonkünstler selbst das Gefühl die herrschende Kraft zu sein scheint. —

Von diesem Standpunkte aus müssen schon die Ansichten derer als der Kunst unwürdig und den wahren Kunstsinn ertödtend erscheinen, welche die Tonkunst bald nur für ein verschönerndes Sinnenspiel, einen lieblichen Kitzel der Ohren halten, mit welchem der sinnliche und rohe Mensch gern andere körperliche Genüfse verknüpft, in ihnen schwelgt, bald für ein Spiel des kalten Verstandes, an welchem die kunstreiche Verflechtung, Zusammenstellung, das Abwechseln, Durchführen gewifser Figuren, welche oft mehr von dem Auge als von dem Ohre empfunden werden, kurz nur die äufsere Form das Bewunderungswürdige sei, und das, was bei dieser Kunst in der That der Mühe verlohne. Jene lieben allein den Tanz, süfse Liedchen u. dergl.; diese ziehen den fugirten Satz, den Kanon etc. allen übrigen vor. Ihre Einseitigkeit springt in die Augen. Der Kunst ist das leichteste, wie das schwerste nicht fremd, ja es erscheint beides in ihr nicht als solches; und alles Leben der sich bewufsten und die Welt in sich umfassenden Menschheit, streben die Künste, nur jede auf eigenthümliche Weise, in symbolischen Werken festzuhalten und in die Aufsenwelt hinzustellen.

Vielleicht schiene es Manchem, als müfsten nun jene oben beurtheilten zwei Hauptansichten über das Wesen der Musik vereinigt das Wahre geben und es sei diese Vereinigung leicht zu bewerkstelligen, wie wenn man etwa sagte: das Wesen der Musik bestehe darin, durch die Darstellung des Gefühls in Tönen die Natur nachzuahmen; allein wenn man dem oben angegebenen und in der That verbreitesten Begriffe von Natur getreu bleiben und jener Kunst, anstatt einer von beiden nicht zwei Beschränkungen aufdrängen will, so läfst sich kaum eine mögliche Vereinigung erwarten.

Aber eben dieses nöthigt uns einen höhern Begriff von Natur zum Grunde zu legen, und die Bestimmung ihres Verhältnifses zur Kunst, welches die erste und wichtigste Frage aller Aesthetik ist, in unsere Untersuchung über die Tonkunst überzutragen: wie augenscheinlich ist es, dafs die Kunst, und mithin auch die Ton-

kunst voraussetze, ja die Geschichte lehrt, dafs alle Kunst, wie ihr Schöpfer, der Mensch, sich aus der Natur heraufbildet, und jede grofse schöpferische Kraft ist zum Theil Naturgabe.

(Schlufs folgt.)
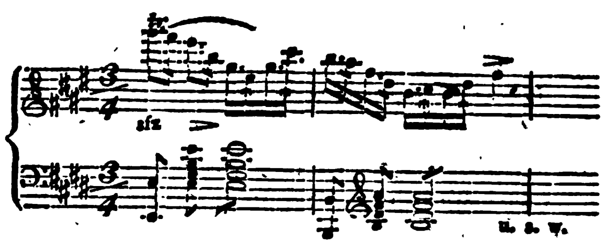
II.

Recensionen.
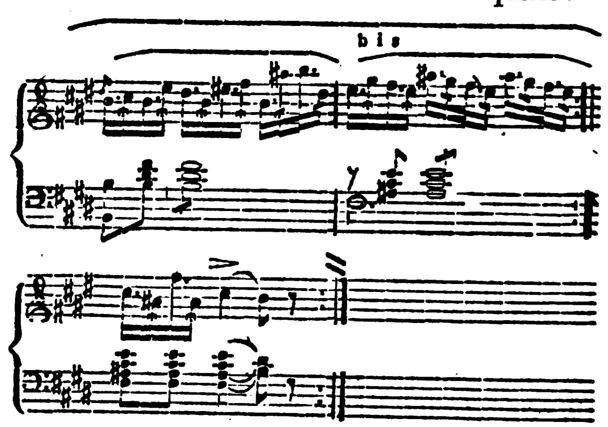
Polacca brillante per il Pianoforte composta da Carlo Maria di Weber. Op. 72. Berlino, presso Schlesinger. Pr. 16 Gr.

Die Klavierkompositionen des bekannten und gefeierten Tonsetzers nehmen unter neuern Leistungen für dieses Instrument mit Recht einen bedeutenden Rang ein, namentlich dessen drei Sonaten.*) Eine angenehme Frische, ein kühner Aufschwung in den Passagen, stets unterhaltende Wendungen machen die Produkte dieses Komponisten überaus angenehm, obschon sie nicht recht auf die Dauer beschäftigen. Der Grund davon ist in der Individualität des Herrn von Weber zu finden, der unstreitig im Liede und überhaupt in der Gesangskomposition bei weitem glücklicher, ja unter den neuern Komponisten im Liede unerreichbar genannt werden kann. Dieses Hinneigen zu dem Melodiösen ist es denn auch, was seine Klavierstücke, so lange sie dem Exekutirenden etwas neues sind, überaus beliebt und angenehm macht; was aber auch bei öfterem Durchspielen eine Art von Ueberdrufs herbeiführt, indem die linke Hand gewöhnlich mit Akkorden, die in der Regel lieblichen Melodien und Passagen etwas zu einförmig fortträgt.
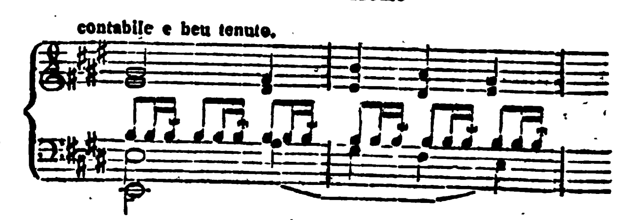
Vorliegende Polonoise gehörte von jeher zu den kleinen und gehätschelten Lieblingen des Recensenten, obschon er eben kein enthusiastischer Verehrer der Polonoisen ist. Keck und froh tritt das Thema, ohne weitere Umstände — denn gewöhnlich pflegen die sogenannten Introduktionen (Phantasien!!!) weiter nichts zu sein, als eine Ceremonie vor dem Auftreten des Hauptstückes — ins Leben.



Dieses Thema ist überaus frisch, ja es ist sogar mehr darin, als gewöhnlicher Lebensmuth. Dem Rec. kommt es vor, wie das erste freudige Beben wiederkehrender Gesundheit und Kraft nach einer Krankheit, was sich gleich beim ersten Akkorde also kund that. Das tranquillo:



ist des Lebens heitres Spiel, was die Brust mit leichtem Schmerz umfächelt, attisches Salz, welches den Ernst des Daseins tragen hilft. Die dritte Seite schmückt eine sanfte, fromme, gleichsam zurückblickende Kantilene



die von dem rythmisch angenehm bewegten, aber doch ruhenden Tenore fortgetragen wird. Ein crescendo (wachsender Lebensmuth, aufkeimende Thatkraft) stellt das Thema höchst effektvoll wieder ans Licht. Der Seitensatz, in der parallelen Tonart Cis-moll und den ihr verwandten Tonarten Gis-moll und Fis-moll, besteht aus einer bequem liegenden, brillanten und schönen Passage, die überaus wohlthuend an die freie Manier des unsterblichen u. genialen Prinzen

*) Dermalen vier; eine Beurtheilung derselben steht zu erwarten.

Louis Ferdinand erinnert, der unstreitig dem v. Weber in Klavierkompositionen Vorbild ist. Diese Passage rollt angenehm und genial aufgeregt unablässig bis zum herrlichen Thema hin. Auf den beiden letzten Seiten verschmelzen sich beide, das Thema und der Seitensatz, in gesteigertem Affect begeistert mit und in einander, und das Treiben wird mit einer in beiden Händen aufwärts rollenden Scala geendigt. Alle Klavierspieler werden nach Durchspielung dieses schätzenswerthen Tonstücks mit Schiller sagen können:

„Dem Kranken der Genesung Wonne!"

A.. H.. J.

III.

Korrespondenz.

Darmstadt, Juli 1824.

(Schluſs.)

Oder, — wollte man auch zugestehn, daſs Max zu sehr durch das ihn Umgebende überwältiget werde, als daſs dasjenige, was in ihm vorgehe, sich in diesem Gedränge durch ihn abspiegeln könne; und daſs es vielleicht zu miſslich sei, zu diesem seh- und hörbaren höllischen Getreibe noch eine Handlung einweben zu wollen, welche undeutlich bleiben und das Ganze nur in die Breite vergröſsern würde — dieses sogar einmal zugestanden, so müſste wenigstens eine verändernde Nachwirkung eintreten, so daſs man nachher nicht mehr den schuldlosen, sondern einen in Schuld befangenen Max erblickte. So aber hat er die Tazzen ins höllische Feuer gesteckt, sie aber unverbrannt wieder herausgezogen. Es fehlet mithin der dramatisch nothwendige Zusammenhang zwischen Ursach und Wirkung, auf welchem nothwendigen Zusammenhange dasjenige beruhet, welches man durch den oft miſsverstandenen Begriff von Schicksal, (Fatum) zu benennen pflegt; z. B. man versinnliche sich die Ereignisse in der Wolfschlucht durch ein heranrnahendes nächtiges Gewitter; ein verheerend vorausschreitender Sturm kündet dessen Nähe an, Bäume krachen unter dem Fittiche des Luftsohns und schleudern ihre Zweige zerstreut durch die Lüfte; Blitze lecken wie feurige Zungen aus des Gewitters heranschnaubendem Rachen; Zornentbrannt schüttelt es seine ungestalten Glieder, und herabrauscht Hagel, zermalmend die Flur und das Saatfeld. So tobt es dahin, doch Nacht deckt mit undurchsehbarem Schleier den Vorgang.

Welche veränderte Lage wird nicht jeder mit bangem Herzen am folgenden Morgen zu erblicken fürchten? Doch siehe, der Hagel ist geschmolzen, Flur und Feld steht unversehrt. Wird nicht jeder bei diesem Unzusammenhange zwischen Ursach und Wirkung glauben, nur geträumt zu haben? Steht Max nicht eben so unversehrt da, als ob gar nichts mit ihm vorgefallen wäre? Welche Theilnahme hingegen würde er erregen, wenn wir in ihm das zerschmetterte Saatfeld erblickten, das seine zerknickten Aehren einzeln wieder empor zu richten sich vergeblich bemühte? welch eine vollkommen dramatische Scene lieſse sich erwarten, zwischen ihm und Agathen, wenn nach ihrer meisterhaften triumphirenden Arie (welche natürlich dann oder eine andere passende Scene, hinter das 2te Finale zu legen wäre) der an Seele zerschmetterte Max geheimniſsvoll furchtbar ihr entgegenträte? welche Katastrophen der Entwickelung lieſsen sich noch herausspinnen? und alles im nothwendigsten Zusammenhange, eines das andere erschaffend.

Doch zu weitläufig bin ich schon geworden; und der anerkannt geschätzte, und um diese Oper besonders verdienstvolle Verfasser möge obiges nicht als eigentlichen Tadel betrachten: der Operndichter hat viel geleistet, wenn er einen Stoff und ein Thema so gestellt hat, daſs sich die Musik sinngemäſs dem aneignen kann. Der Dichter, welcher daher dem Kompositeur einen ihm willkommnen Text liefert, darf eigentlich nicht verwerfend getadelt werden, indem er der Musik zu Gunsten fast auf alles dasjenige verzichten muſs, was ihm dem Dichter das Liebste und Vortheilhafteste ist. Weil er sich nun durchaus beschränken muſs, sowohl auf Kürze der Handlung, als des Textes insonders; und er es nicht wissen kann, wo der Tonsteller und wie er bald eine poetische Idee weitläufti-

ger, bald kürzer und gedrängter ausführen wird, so kann es gar leicht geschehn, daſs aus Vorsicht der Dichter sich zu kurz oder abgebrochen, und daher scheinbar unzusammenhängend vernehmen läſst, u. s. w. Alles dieses ist nun zwar gar leicht zu entdecken und zu beurtheilen, wenn das Ganze auf der Bühne erschienen; nicht so aber läſst sich solches vorher bemessen. Es muſs daher dem Dichter einer Oper willkommen sein, wenn er seine Bearbeitung in dem Geiste eines andern sich abspiegelnd erblicken kann; und darum habe ich geglaubt, obiges Thema nach meiner Ansicht vorführen zu dürfen.

Aus einer andern Feder.

(Verspätet.)

Berlin, den 5. August.

Die Direktion des neuen königstädtschen Theaters hat Wort gehalten. Gestern am 4. d. M, fand die Eröffnung des Hauses mit einem Prolog gesprochen von Demoiselle Karoline Bauer statt. Ihm folgte eine Fest-Symphonie von Beethoven, dann: der Freund in der Noth, Posse in 1 Aufzug von A. Bäuerle und: die Ochsenmenuet, Singspiel in 1 Aufzuge von G. Hofmann, mit Musik nach Haydns Kompositionen, arrangirt vom Kapellmeister von Seyfried. — Als überraschende Zugabe ward uns ein Gespräch zwischen den drei Herrn Regiſseurs, Nagel, Schmelka und Angely in der Form eines Impromtüs aufgetischt, welches dem Prolog zur Einleitung diente und ohne alle Vorbereitung — es war ja eine Ueberraschung — begann, worauf der angekündigte Prolog mit Herzlichkeit, richtiger Betonung und einem ungemein lieblichen Organ von Demois. Bauer gesprochen, folgte. Der Schluſs desselben hatte Bezug auf die Tags vorher begangene Feier des Geburtsfestes Sr. Majestät des Königs, und jubelnd stimmte das überfüllte Haus in den Festgesang: „Heil dir im Siegerkranz!“ ein, welcher mit dem Sologesang der Damen Spitzeder, Katharina Eunike, von Biedenfeld, der Herrn Waitzinger, Haſslauer, Reichel u. s. w. und dem Chor abwechselte. Ein dreimaliges unserm allgeliebten König gebrachtes Lebehoch! erscholl wie aus Einem Munde u. war die würdevollste Weihe des neuen Musentempels. — In der nun folgenden Fest-Symphonie von Beethoven haben wir des groſsen Meisters hohe Genialität kaum wieder erkannt. Mit so viel Fleiſs, Präcision und Zartheit dieses Tonstück auch von dem sehr braven Theater-Orschester (dessen Organisirung dem Herrn Musikdirektor Henning alle Ehre macht) ausgeführt ward, so wenig vermochte es uns anzusprechen und wir können die Manier, in der es geschrieben ist, nur bizarr und nach Originalität haschend nennen. Melodie und Einheit vermiſsten wir ganz. —

Eine Beurtheilung der Posse ist hier nicht an ihrer Stelle, wohl aber drängt sich uns die Bemerkung auf, daſs die Direktion bei ihrer Wahl in groſser Noth gewesen sein muſs, um diesen Freund in der Noth zu Hülfe zu rufen.

Den vornehmsten Genuſs gewährte am gestrigen Abend unstreitig das Singspiel: die Ochsenmenuet. Es bedarf wohl nur Haydns Namen, um Vorzügliches von der Musik erwarten zu lassen; aber auch Herr Kapellmeister von Seyfried hat Verdienstliches in der getroffenen Wahl der Singstücke und deren Instrumentirung geleistet. Ist gleich der Titel abschreckend, so ist doch die Behandlung der sich zugetragenen, hier zum Grunde liegenden Anekdote nichts weniger als trivial und der Karackter des Ochsenhändlers Istock gut angelegt und durchgeführt. Der des Kunstveterans Haydn müsste treuer nachgebildet sein und darin werden alle diejenigen mit uns übereinstimmen, die den Vorzug genossen, den trefflichen Mann zu kennen, oder eine Zeitlang mit ihm umzugehen. Sentimental wie der Verf. der Ochsenmenuet ihn auftreten läſst, war Haydn nie. Gemüthlichkeit, Jovialität, Munterkeit u. Scherz waren, wie seinen Menuets und Allegrettos, auch seinem Karaktereigenthümlich; sollte daher die Zeichnung nach dem Leben entworfen werden, so durften ihr diese Grundzüge nicht fehlen. Streng genommen könnte auch ein Anachronismus gerügt werden, denn der Verfasser läſst Haydn von seiner Schöpfung und seinen Jahreszeiten sprechen, indeſs die Komposition der Ochsenmenuet in eine weit frühere Zeit fällt, als beide genannte Meister-

werke; auch war Haydn damals noch weit kräftiger, lebendiger und lebenslustiger, als uns ihn Herr Nagel darstellte, der übrigens die Rolle mit vielem Fleiſs und rührender Herzlichkeit gab. — Um die beiden genannten Karaktere dreht sich der Inhalt des ganzen Singspiels, alle übrigen Rollen sind Zugaben, um die Scene zu füllen, und wurden mit mehr oder weniger Kunstfertigkeit gegeben. Demoiselle Weitner verbindet mit einer schönen Gestalt eine reine liebliche Stimme und berechtigt durch ihre Individualität sowohl als durch ihr Benehmen auf der Bühne zu angenehmen Erwartungen. Herr List ist im Besiz einer wohlklingenden Baritonstimme, deren er jedoch noch nicht völlig mächtig zu sein scheint. Nach dem Wenigen, was wir von ihm hörten, läſst sich noch kein Urtheil fällen und wir erwarten, ihn zu diesem Behuf in einer bedeutenderen Partie zu sehen. Herrn Schäffer, einem Anfänger mit einer etwas schwachen aber angenehmen Tenorstimme und einem empfehlenden Aeuſsern, fehlt es noch an Kehlenfertigkeit, gehöriger Auseinandersetzung der Töne und Rundung im Vortrag. Mit Eifer und Fleiſs wird er das fehlende erwerben, und kann dann ein recht brauchbares Mitglied werden. — Als Stern erster Gröſse am Horizont dieser Bühne steht Herr Spitzeder, dem wir mit voller Ueberzeugung den Namen eines ausgezeichneten Künstlers beilegen. — Sein Ochsenhändler Istock ist ein in sich abgeschlossenes Naturgebilde, das nichts zu wünschen übrig läſst. Der ganzen Zeichnung liegt Wahrheit zum Grunde, die durch keine Uebertreibung, durch keine verzerrte Komik, durch kein Streben der höhern Regionen Beifall zu erringen, verletzt wird. Ruhe, Besonnenheit, aufgesparte Kraft und Lebendigkeit für die Schlagmomente wo beide erfordert werden, um unwiderstehlich auf das Publikum zu wirken, sind die Mittel, die dieser denkende Künstler zu seinen Zwecken gebraucht. In ihm findet der Verein eines eben so trefflichen Sängers als Schauspielers statt. Wie selten ist dieser! wie selten paart sich solche Stärke der Stimme mit so viel Schmelz und Weichheit! Die beiden Arien die wir ihn singen hörten, bekunden hinlänglich seinen Werth und seine Person allein ist hinreichend, der königstädtschen Bühne einen häufigen Besuch der hiesigen Kunstfreunde zu sichern. Wohl der Direktion, daſs sie ihrer Anstalt einen solchen Edelstein zu gewinnen wuſste, und Dank Herrn Bethmann, der ihn eigentlich für Berlin gewann. — Daſs sämmtliche Gesangstücke der Ochsenmenuet von hoher Bedeutsamkeit sind, verbürgt schon der Name des Komponisten. Nächst den beiden Arien Istoks und dem Spinnerliede, zeichnet sich vorzüglich das herrliche Quartett „wunderbare Harmonie“ aus. Ja wohl eine wunderbare Harmonie, die Kenner und Laien entzücken muſs, und die bei einer sehr gelungenen Instrumentirung sich einer dem groſsen Meister völlig würdigen Ausführung zu erfreuen hatte. Wenn der neue Künstlerverein auf diesem Wege in der Behandlung mehrstimmiger Gesangstücke fortwandelt so wird er viel Erfreuliches leisten und einen Mangel ersetzen, der uns bisher sehr fühlbar ward. Vom Chor läſst sich weiter nichts sagen, als daſs er rein und mit Präcision zusammenging, und dies ist beim Entstehen einer solchen Anstalt schon genug. — Der Bau des Hauses ist wohlgerathen, einfacher zwar, aber nicht minder geschmackvoll hat er viele Aehnlichkeit mit der innern Form des königl. Schauspielhauses. Mehre Mängel des Letzteren sind vermieden, dagegen haben sich andere eingeschlichen, als: Unbequemlichkeit der Sitze auf dem ersten und, zweiten Amphitheater, desgleichen in den Parketlogen, in denen man auf der dritten Bank gar nichts sieht, sondern die ganze Vorstellung hindurch stehen muſs, um mehr als die Hälfte der Köpfe von den Schauspielern zu entdecken. Klanglosigkeit der Singstimmen, die hauptsächlich dem der Bühne fehlenden Proscenium*) zuzuschreiben sein mag. Gleiche Klanglosigkeit der Saiten- und Blasinstrumente, der jedoch durch Erhöhung des Orchesters leicht abzuhelfen sein wird, da offenbar nur in dessen allzutiefer Lage die Dämpfung des Tons zu suchen ist. Bei dem guten Willen, den die Direktion zeigt,

*) Zur Ersparung des Raumes ist nämlich das Orchester in die Stelle des Prosceniums gerückt.

ist vorauszusehen, dafs sie ernstlich darauf bedacht sein wird, diese Uebelstände wegzuräumen. — Der architektonischen Dekoration des Herrn Beuters aus Kassel müssen wir als höchst gelungen erwähnen, leider können wir nicht ein Gleiches von denen des Herrn Blachen, Dekorateur dieses Theaters sagen: wir vermissen in ihnen Geschmack, Erfindung und vorzüglich ein frisches auf die Lampenbeleuchtung berechnetes Kolorit. — Schliesslich wünschen wir von Herzen, dafs gehalten werden möge, was man versprach, damit wir uns in Zukunft noch vieler froher und genufsreicher Abende im königstädtischen Theater zu erfreuen haben.

Berlin, den 14. August 1824.

Die Direktion des Königstädtischen Theaters erfüllte gestern den lautausgesprochenen Wunsch der Musikfreunde, Cimarosas Matrimonio segreto einmal wieder zu hören, auf eine in mancher Hinsicht sehr genügende Weise. Lange schon blieb uns der Genufs, diese treffliche Musik auf der königlichen Bühne zu hören, versagt: um so willkommner also mufste uns jetzt das Erscheinen der heimlichen Ehe an der zweiten neuen Kunstanstalt sein. Herr Spitzeder als Kaufmann Roms war in jeder Hinsicht ausgezeichnet zu nennen und konnte recht eigentlich als Stück- oder Opernhalter gelten; abermals gleich trefflich in Gesang und Spiel, ward seine Leistung zu einem schönen Ganzen was nichts zu wünschen übrig liefs. Dessen Gattin gab die Karoline mit lobenswerther Haltung, vollkommener Festigkeit und Sicherheit im Gesang und unverkennbarem Streben zur Rundung des Ganzen möglichst beizutragen. Ein Gleiches gilt von Demoiselle Weitner, ob sie gleich als Sängerin noch weit hinter Madam Spitzeder zurückbleibt. In Betreff des Vortrags stand Frau v. Biedenfeld als Beatrix oben an, denn noch immer bekundet dieselbe die schon vor mehr als 20 Jahren anerkannte vorzügliche Sängerin. Zu wünschen wäre es gewesen, dafs sie der Rolle, die ihre einnehmende, vom Komponisten so meisterlich durchgeführte Komik gelassen und selbige nicht durch Ton und Kleidung zu einer Ernsthaften umgeschaffen hätte. Dadurch geht nicht nur für die Schauspielerin selbst, sondern auch für den Charakter der Tondichtung viel verloren. Herr List leistete in der Tenorpartie des Sander höchst Unbedeutendes und alles, was von ihm gesagt werden kann, ist, dafs er die Rolle, — der er leider alles musikalische Interesse nahm — nicht geradezu verdarb. Das verstand Graf Tiefenthal, Herr Haslauer, besser, denn mit wahrer Virtuosität wufste er ihr kein gutes Haar zu lassen. Einen erbärmlichern, das Ganze überall störenden Grafen hätte die Direktion uns nicht hinstellen können und es gehört in der That das eminente Talent Spitzeders dazu um im ersten Duett des zweiten Aufzugs, ohne alle Unterstützung, das Publikum zu einem so stürmischen Beifall hinzureifsen, als er ihm verdienter Weise gespendet ward, denn dafs er nur ihm allein gelten konnte, wird er hoffentlich überzeugt sein. Wenn sonach die Direktion die lebhafte Theilnahme, welche die Vorstellung fand, einzig nur Herrn Spitzeder u. der Trefflichkeit der Musik verdankt, so sind wir weit entfernt, den Fleifs zu verkennen, mit welchem die Oper einstudirt ist. Ob wir gleich nicht überall mit Herrn Musikdirektor Henning über die Tempi die er genommen, einverstanden sind, und manch Schönes noch mehr hätte herausgehoben werden können, so war die Aufführung im Ganzen (den Grafen ausgenommen) und vorzüglich von Seite des Orchesters doch gelungen. Besonders zeichnete sich durch Präcision und feine Nüancirung das Terzett der 3 Sängerinnen im 1. Aufzug aus; in ihm herrschte der Einklang, die Leichtigkeit, Lebendigkeit und das bestimmte Herausheben des Forte und Piano, mit welchen alle mehrstimmigen Gesangstücke ausgeführt werden sollten. Unverzeihlich, und einer ernsten Rüge werth bleibt es aber, dafs es sich die Direktion einfallen lassen konnte, die fast vorzüglichsten Tonstücke in der Oper zu streichen, und dadurch den Zuhörern grofsen Abbruch zu thun. Warum z. B. wurde das schöne Duett aus C. No. 2. im 1. Aufzug, warum die köstliche Tenorarie aus Es im 2. Aufzug weggelassen? — Weil Herr List beides nicht singen konnte, wird die Entschuldigung lauten; wir können sie aber unmöglich gelten lassen, denn wenn Herr List seinen Vortheil so wenig kennt, sich nicht einmal zu befleifsigen, eine Arie wie die aus Es vortragen zu lernen, so steht es wahrlich schlecht um ihn; kein Tenorist würde sie sich haben nehmen lassen und reichten Hrn List's Kräfte nicht hin, sie und das oben angeführte Duett aus C zu singen, so mufste die Direktion Einsicht genug haben, ihm die Partie nicht zu geben, die Herr Schäffer eben so wenig verdorben und wohl noch befriedigender vorgetragen haben würde. Nicht zufrieden, uns um diese zwei Gesangstücke, wahre Zierden der Oper zu bringen, gestattete es die Direktion auch den drei Sängerinnen sich der Mühe zu entziehen, ihre Arien zu singen, und wir wufsten uns im 2. Aufzug mit der des Grafen begnügen, die wir so gern entbehrt hätten. Also eine heimliche Ehe ohne Sopran- und Tenor-Arie. — Wenn das Cimarosa wüfste, im Grabe würde er sich umwenden. — Im Namen aller Musikfreunde ersuchen wir die verehrliche Direktion der königstädtischen Bühne, sich künftig solche Verstümmelungen wieder zu Schulden kommen zu lassen; sie können weder zu ihrem noch zum Vortheile der Anstalt dienen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1. September — Nro. 35. — 1824.

I.
Freie Aufsätze.

Ueber das Wesen der Musik,
ein Fragment aus der Aesthetik der Tonkunst, von
A. Wendt.

(Schlufs.)

Die Kunst, so fern wir uns als Zweck denken wollen, was in dem Menschen selbst der Drang einer gebildeten und reichen Natur ist, hat die grofse Aufgabe, die Idee der Schönheit zu offenbaren in menschlichen Werken. Diese als die Idee von der Durchdringung des Sinnlichen vom Geiste, deren Vorbild das Universum ist, entwickelt sich im Menschen nur an der Natur und durch dieselbe. Sie wird nicht sinnlich irgend geschaut, nicht von einem einzelnen Wesen abgezogen, aber sie wird im Anschaun vergänglicher Erscheinungen geahnet und mit überschwänglicher Freude, die sich durch Handeln zu äufsern strebt, gefühlt. Und wer sollte sie besitzen, wenn nicht das Wesen selbst ihr reinstes Sinnbild, Geist und Natur im vollendetsten Maafse vereinigt? Wer sollte sie auf endliche Weise vollkommen darstellen, als der Mensch in seinem lebendigen Handeln, welches ein stetes Offenbaren des Geistes an der Natur ist.

Indem sich aber jene Idee und ihre schöpferische Kraft nur durch Anschaun und Einwirken der Wirkungen und Erscheinungen entwickelt, erblicken wir das erste Verhältnifs der Natur zum Menschen und seiner Kunst und erkennen die Natur als das Reich der Nothwendigkeit, oder das unbewufste Mannigfaltige, welches sich ewig neu erzeugt, an dem sich im steten Wechsel und nach ewigen Gesetzen der göttliche Geist offenbart. Wo dieser Wechsel in einem Organismus sich zeigt, da ist Leben u. wie dürften wir also die Natur leblos nennen, da sie nach ewigen, feststehenden Begriffen, obwohl bewufstlos, schafft, die der Mensch mit seinem Bewufstsein zu ergreifen strebt? da durch ihr unermefsliches Reich ein alles ordnender Geist dahingeht, der in dem schwächsten und geringsten der Wesen eine abgeschlossene Welt darstellt nach dem Begriffe seiner Gattung? Aber wie es Stufen der Geschöpfe und Produkte der Natur giebt, so giebt es Grade des Lebens; die einzelne Erscheinung ist nie dem Ganzen gleich, aber sie trägt etwas von dessen Natur.

Jedem Menschen wird das Leben sich selbst bewufst und es schaut sich in ihm die Natur gleichsam an in der Fülle ihres Daseins. Der Mensch steht ein erhabener Punkt in der Natur und wird von ihr allseitig berührt; das Organ, durch welches sie zu ihm spricht und er sie wahrnimmt, ist zunächst der äufsere Sinn; durch diesen entfaltet sich der Begriff des Mannigfaltigen. Dieses Mannigfaltige ist der Stoff, an welchem er seine höhere bildende Kraft übt und darin besteht jenes erste Verhältnifs der Natur zur Kunst: die Natur bietet den Grundstoff aller Kunst. Das Gepräge aber, welches der Mensch dem Mannigfaltigen giebt, ist Einheit und höchste Uebereinstimmung. Es ist also nothwendig zur Entstehung der Kunst, dafs vorher der Sinn an der Sinnenwelt gebildet worden und an diesem äufsern Sinne, dem nur die Erscheinung zu Theil wird, ein höherer Sinn für Gesetz, Wahrheit und Sitte sich bilde.

Forthin bildet der Mensch nicht mehr das Aeufsere spielend nach. Ein höherer Ernst belebt sein Spiel; das erkannte Wesen, des Geistes Eigenthum, strebt er, in der vollendeten Form hervorzubringen; und der Natur auf ihre Frage gleichsam antwortend, zwar nicht wie sie belebte Formen und Gestalten hervorzubringen nach dem Gesetze der Nothwendigkeit, sondern

das Lebendige selbst, oder das vollkommne Sein, welches in dem bewufsten Geiste sich vorbildete, an einem äufsern Werke darzustellen.

So darf man sagen, ahmt er, oder ahmt die Kunst die Natur nach, d. h. nicht die einzelne Erscheinung als solche, die vergängliche Form, sondern in der vergänglichen Form zugleich das Unvergängliche festzuhalten, u. knüpft an den Schein des äufsern Lebens das Wesen des innern an; er gleicht der Natur, indem er wie sie—aber selbst der höhern Natur — immer neue Gestalten hervorbringt nach ewigen Begriffen; er erhebt sich über sie, so fern er mit bewufstem Drange das Wesen der Dinge und ihre ewige Harmonie — den Geist der Natur — in seinem Geiste offenbart.

Und so ist auch das Kunstwerk von dem Naturprodukte und der Naturerscheinung verschieden. Diese ist bewufstlos und auf nothwendige Weise hervorgebracht, besteht nur in und mit dem Ganzen, ist beschränktes Individuum und deutet auf eine Gattung; und jemehr sie diesen Begriff erreicht, desto vortrefflicher ist sie, je mehr in der Gattung selbst der Organismus sich vergeistigt, desto schöner ist sie; und es ist also kein einzelnes Naturprodukt an sich nothwendig schön; sondern nur in dem Maafse als das Gattungsindividuum, oder die individuelle Erscheinung, geeignet ist, durch seine Form als Sinnbild des Universums zu erscheinen. Das Kunstprodukt hingegen überhaupt ist Werk des freien, die Natur in sich anschauenden Wesens. Aber hier scheidet sich das Werk des reinen Verstandes von dem eigentlichen Kunstwerke oder Werke der schönen Kunst. Jenes stammt aus einem Zweckbegriffe und ist als Mittel auf die Wirklichkeit berechnet, (auch unvollkommne Werke tragen diesen Karakter); es ist um so vollkommner, je mehr es diesen Zweck erreicht und ist allerdings dem äufsern Zwecke untergeordnet. Dieses bedarf zu seiner vollkommnen Gestaltung zwar auch des begränzenden Verstandes; allein es ist nicht aus dem vorwaltenden Zweckbegriffe entsprungen, es hat, wie das Leben selbst, welches es darstellt, keinen äufsern Zweck, sondern ihm sind alle andern Zwecke untergeordnet, es ist also für sich selbst Zweck.

Es geht von dem bewufsten Wesen aus, in welchem die Naturkraft sich zur Phantasie erhoben, es geht ins besondere aus dem menschlichen Wesen, in welchem die Natur die höchste Freiheit begünstigt, die Freiheit die vollendete Natur ergriffen hat, und es ist also eben so wol Werk der bewufsten, als der bewufstlosen Kraft, i. e. Werk des beglückten Genies. Angeregt von der freien Regel der Vernunft und im Anschauen des Unermefslichen versunken, bildet die Phantasie im Drange des lebendigen Gefühls, das Ideale, d. h. nicht das aus einer höhern, erträumten Welt Entnommene, sondern das als vollendet Angeschaute; und es stellt mithin das Kunstwerk diese vollendete Anschauung äufserlich dar und aus keinem andern Zwecke als dieser Darstellung selbst, welche dem vollen Gemüthe Bedürfnifs ist. Es ist aber diese Anschauung vollendet, so fern die höchsten Thätigkeiten des Gemüths, zur höchsten Regsamkeit erhoben, sich vereinigt haben, sie in lebendiger Wechselwirkung hervorzubringen; und es ist das Kunstwerk schön, nur so fern es diese vollendete Anschauung in einem äufsern Werke festhält; und es ist nur Kunstwerk, so fern es schön ist. Das Kunstwerk ist also nothwendig und an sich schön, obwohl es von einer andern Seite nach dem Grade jener Produktionskraft in dem Einzelnen verschieden ist und somit ist zugleich erwiesen: die wahre Kunst hat nicht den Zweck, einzelne Naturerscheinungen nachzuahmen, weil ihr Gegenstand nicht das Individuelle als solches ist. Ja, wo es scheint, als thäte sie dieses, wenn sie z. B. die einzelne Naturerscheinung zum Gegenstand der Kunst erhebt, wie in der Landschaftsmalerei, da fafst der Künstler nicht das Einzelne als solches oder seiner Theile wegen, sondern er ergreift die Naturerscheinung gleichsam in ihrem Aufstreben zum Idealen, weil sie ein endliches Abbild des innerlich waltenden Ideals der Schönheit zu sein scheint, ja er fafst sie nur auf dem Punkte, wo sie den Bedingungen der besondern Kunst unterworfen, als Gegenstand erscheinen kann, der den Geist der Natur oder des Lebens offenbaret. Auch hierin ist also der Genius wirksam.

Die Kunst strebt in dem Individuellen unmittelbar das Ideale — mit einem Worte das vollendete Leben darzustellen; und weil ihr Werk nicht selbst das Leben ist, sondern nur Abglanz und der fixirte Schein desselben, so wird sein Wesen richtig das Schöne genannt, oder das, was auf endliche und eigenthümliche Weise in einem endlichen Werke die Idee der Schönheit gleichsam abbildet. Dies Schöne besteht also auch nicht in der bloſsen Form, oder in der sinnlichen angenehmen Empfindung — wie die Sprache des gemeinen Lebens dieses Wort miſsbraucht, dagegen kann der Geist, der vollendete Begriff äuſserlich erscheinen nur durch die Form; folglich ist das Schöne nur schön, durch die Durchdringung von beiden in einem gleichsam organischen Ganzen, dessen Vorbild die gesammte Natur ist — und man darf um die Bestimmung jenes Verhältnisses kurz zu fassen wol sagen, die Kunst fasse die Natur symbolisch, oder das Kunstwerk sei Symbol der Natur (der Natur nach dem zuletzt aufgestellten Begriffe.)

Wie nun die Natur von der einen Seite den Stoff oder die Elemente giebt, aus welchen die menschliche Kraft bildet und — da der bildende Mensch oder der Künstler allseitig von ihr umgeben wird, ja selbst zum Theil ihr Geschöpf und Zögling ist, — man schon mit Recht sagen kann, auf sie gründe sich alle Kunst: so muſs auch von der andern Seite der Mensch, sofern er das innen Angeschaute äuſserlich darzustellen und zu bilden strebt, sich eines äuſsern und sinnlichen Darstellungsmittels bedienen; und auch dieses erhält er von der Natur. So verschieden diese Darstellungsmittel sind, so verschieden die Künste, welche dadurch entstehen und darin besteht das Verhältniſs der Natur zu jeder einzelnen Kunst, von welchem wir nun sprechen.

Heraufgebildet aus dem Thierischen und zu dem Bewuſstsein des Lebens erhoben, schaut der Mensch die Natur an, wie der Jüngling die Braut mit glühendem Entzücken. Ihre Huld, ihr Lächeln schafft ihm ein seliges Gefühl, liebliche Bilder der Seele umgaukeln ihn, und ihre Liebesworte drängen den Busen, das Unaussprechliche laut zu verkünden. In sie versunken, trägt er all' sein Denken und Fühlen auf sie über, schmückt sie dankbar mit seines Herzens Reichthum, so wie er selbst Alles nur von ihr empfangen und mit diesem wechselseitigen Rausche der Gaben wird in Liebeswonne das Himmelskind, die Poesie, erzeugt, die aller Künste Schönheit in sich trägt. Auch verläugnet sie den mütterlichen Ursprung nicht; denn was das innere Auge geschaut, das wird mit der Lichtwelt sichtbaren Formen vorgestellt und fügt sich melodisch in das tönende Wort (das selbst auf gleiche Weise Natur und Freiheit voraussetzt) und die lebendige Geberde und der flüchtige Tanz sind ursprünglich in ihrem Geleite. — Wie nun die Poesie die erste Kunst ist — denn was ist unmittelbarer, näher, als das dem Menschen von der Natur selbst gegebene Vorstellungsmittel, die Sprache? — so ist die Poesie auch diejenige Kunst, in, mit und durch welche sich die übrigen bilden.

Das objektive Element der Poesie, die begränzte Anschauung, tritt gleichsam aus ihr heraus, verkörpert sich noch mehr und tritt als bildende Kunst auf, diese stellt das Leben dar durch das Sichtbare. Sie folgt hiermit selbst in den abentheuerlichsten Kombinationen und Gestalten den Grundformen des Sichtbaren, und den Gesetzen der sichtbaren Anschauung; diese sind Naturgesetze. Wie der Mensch aber schaut, — so stellt er auch das innerlich Geschaute sichtbar dar — es bedarf also nicht nur eines glücklich organisirten Gesichtes zum bildenden Künstler, sondern eines innern Auges, welches tiefer schaut, als der gemeine, an der Oberfläche und an der bloſsen Form haftender Blick; wir nennen es das poetische Auge. Die Naturerscheinung muſs das Gemüth aufregen, zu denken und zu schauen, das was sie nicht giebt, oder was an ihr nicht geschaut werden kann, was ihm aber zum Grunde liegt. Dann aber muſs der Mensch, um als bildender Künstler aufzutreten und mit der Natur selbst zu wetteifern, vorher des Stoffes mächtig geworden sein, in welchem er bildet, so wie der Dichter es sein muſs, in Hinsicht der Sprache und des Gedankens. Dazu bedarf es mannigfaltiger Versuche, in welchen oft der

Zwang der Maſse noch den Trieb sowohl als den Gegenstand der Darstellung erdrückt u. die Natur sich gleichsam sträuben wird gegen die fremde Gewalt; es bedarf mancher Kunstgriffe und Uebung und es wird mithin die bildende Kunst mehr wie jede andere mit der mechanischen anfangen, so wie sie auch durch dieselbe gleichsam hindurchgehen muſs. Auch ist begreiflich, wie sie früher, wo sie mehr an den Stoff gebunden war, überall mit der Nachahmung der Natur (im strengen und als Prinzip der Kunst ungültigen Sinne) angefangen, als aber der Stoff besiegt war und die Grundformen ohne Mühe in dem Material hervorgebracht werden konnten, die Phantasie sich höher schwang und vielfacher bildete; welches sich bei den Völkern sowohl, als in der Geschichte des einzelnen Künstlers wiederholt. — Ebenso tritt gleichsam aus der Poesie das subjektive Element, das Gefühl heraus, verkörpert sich im Hörbaren und tritt als Tonkunst auf, welche das Leben darstellt durch das rein Hörbare, und wie jene durch die Anschauung das Gefühl erweckt, so erweckt diese durch die erregten Gefühle die Anschauung. Nur die Verhältnisse des Hörbaren sind ihr gegeben, nicht bestimmte Formen, wie in der sichtbaren Natur; die Gesetze, unter welchen das Hörbare nach Folge, Zeitwechsel und gleichzeitiger Verbindung stehen, liegen ihr vor, aber die freie Zusammenstellung dieser Verhältnisse zur Veräusserung des Inneren geht nur von der freien Kraft des Innern aus und wo diese Kraft in der höhern Gestalt erscheint, da bildet sie sich in den Tönen eine Sprache, in welcher Du den Ausdruck der ganzen Natur im Gebiete des Klanges wiedererkennst, indeſs sie zugleich die eigene, höhere Natur in der Fülle ihrer Regungen ausspricht. Es ist aber der Geist der Natur — (im Sichtbaren, wie im Hörbaren) — eben der von Dir geahnete, erkannte und ergriffene, und so Dir eigene Geist. — —

II.

Recensionen.

Sechs Gedichte von Tieck, in Musik gesetzt und dem Fräulein E. Voitus zugeeignet von K. Fr. Rungenhagen. Berlin, bei Schlesinger. Preis 12 Gr.

Es ist mit den Liederkompositionen eine eigne Sache. Erguſs des Gefühls, Ausdruck einer augenblicklichen oder bestimmten Empfindung: wie leicht scheint dies in Tönen, die recht eigentlich Sprache des Gefühls genannt werden müssen! Wie leicht, weil Empfindungen mehr oder minder individuell sind, Objektivität also um so weniger nöthig scheinen möchte! Und dennoch, wie schwer ist die Komposition eines Liedes gerade deshalb! Denn je verschiedener irgend eine bestimmte Empfindung aufgefaſst werden und sich äuſsern kann, um so schwieriger ist die Aufgabe, aus seiner Individualität herauszugehn, sich gleichsam in die Mitte zu stellen und auch bei tausendfachen subjektiven Gefühlsanregungen in der Person andrer, dennoch bei ihnen nur einer bestimmten allgemeinen Empfindung gewiſs zu sein! Nähert sich das Lied der Romanze, d. h. ist das lyrische Motiv in epischer Form entwickelt, wie dieſs z. B. in Nr. 3. der vorliegenden Gedichte der Fall ist; so ist die Komposition schon leichter, weil Bilder und Handlungen, überhaupt äuſsere Erscheinungen zu einer allgemeinen und objektiven Auffassung geeigneter sind, als ein innerer Gemüthszustand. Je nachdem nun ein solcher wieder recht allgemeiner oder einer besondern Natur ist, wird seine musikalische Darstellung, mehr oder minder schwer werden müssen. So ist z. B. das Gefühl der Lustigkeit und der Traurigkeit mehr allgemein: die Komposition eines lustigen Liedes dürfte daher in soweit selten miſsglücken, als es sich nur davon handelte, den Seelenzustand der Lustigkeit darin blos zu legen. Das Gefühl der Sorge, der Zufriedenheit u. s. w. ist dagegen schon besonderer Natur, und Lieder der Art erfodern ernstes Nachdenken, objektive Son-
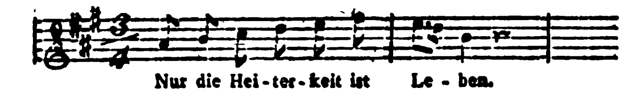
derung und Genius — sind schwerer zu komponiren.

Alle diese Bemerkungen finden sich auch bei Durchsicht der vorliegenden Kompositionen bewährt. Vorzugsweise gelungen ist: Nr. 3, „der Fischfang," eine Romanze, welche darum mehr zur Gattung des Liedes zu rechnen ist, weil sie eigentlich nur eine Empfindung schildert. Das Gedicht ist überaus naiv gedacht, diese Naivetät sehr glücklich vom Komponisten wiedergegeben und die Melodie fliefsend und angenehm.

Eben so gelungen ist Nr. 4, „Frohsinn," weil es der Komponist hier nur mit einer ganz allgemeinen Empfindung zu thun hatte. Doch würde eine noch freiere Heiterkeit sich aussprechen, wenn Herr Rungenhagen anstatt der geschliffenen Noten:

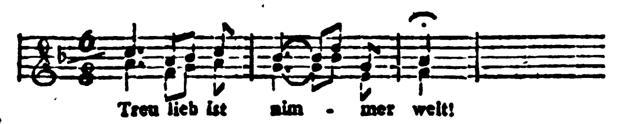


ganz einfach



gesetzt hätte. Jene geschliffnen Noten gurgeln so unangenehm, sie sind auch unnatürlich und unbequem für einen Frohen.

Hiernächst ist Nr. 5, das bekannte: „Treulieb ist nimmer weit," sehr gelungen zu nennen. Aber auch hier ist eine allgemeine Empfindung vorherrschend. Wir bekennen gern, dafs uns, von den uns bekannten Kompositionen dieses Liedes, die vorliegende mit Ausschlufs der drei ersten Takte, am meisten zugesagt hat. Aber in der Einleitung;



dünkt uns der Sprung bei dem Worte nimmer, (b. d. g.) unangenehm gezerrt. Das Uebrige ist gut.

Die drei andern Lieder, Nr. 1. 2. und 6. sprechen mehr besondre Empfindungen und Zustände aus und sind — schwieriger überhaupt — dem Komponisten daher auch nur theilweise und selbst diefs nur relativ gelungen.

Nr. 1. ist ein Herbstlied. Die Komposition ist aber nur als Frühlingslied trefflich. Denn in den Tönen dieses Liedes ruht der Frühling mit aller Sehnsucht, mit allem Blüthenzauber. Der Herbst hat einen andern Charakter. Wir getrauen uns nicht zu behaupten*), dafs der Komponist seine Frühlingsmelodie durch die letzte Strophe des Liedes rechtfertigen möchte; denn in diesem Falle würde die Komposition die Grundidee des Dichters noch überflügeln und einzig und überaus genial sein.

Das Waldlied Nr. 2, erhebt sich nicht über die Gränze der Gewöhnlichkeit und Nr. 6, ist offenbar nur ein Lückenbüfser und der Zahl wegen mit aufgenommen.

Im Ganzen zeigt Herr Rungenhagen übrigens nicht unbedeutendes Talent für Liederkompositionen. Er möge es ferner ausbilden und bei ähnlichen Leistungen, als bei Nr. 3, des Dankes und der Anerkennung gewifs sein.

N. G.

III.
Korrespondenz.

Etwas über Joseph Haidn und seinen Standpunkt in der Kunstentwicklung.

Berlin, den 23. August 1824.

Heute wurde zu wohlthätigem Zwecke in der Garnisonkirche Haidns Schöpfung von dem Personale des königlichen Theaters unter Direktion des Herrn Konzertmeisters Möser aufgeführt. Die Aufführung war von allen Seiten gelungen zu nennen. Besonders erfreute sich Ref. an dem gehaltenen und würdevollen Vortrage, mit dem Herr Blum seine Partie: im Anfange schuf Gott Himmel und Erde, anhob und fortführte. Wie vorzüglich erschien ihm in jenem ersten Recitative die ruhige, aus innerem Gemüthe quellende Kraft unsers Sängers, gegen das bis zur Karrikatur geschraubte Streben nach möglichst deutlichster Artikulation, das im vorigen Winter der sonst so rühmenswerthe und gerühmte Herr Fischer zur Schau legte! Und

*) Aber warum nicht, da es doch in der That das Gedicht nahe legt? Anm. d. Red.

wie befestigte sich seine Ueberzeugung, dafs Herr Blum auch auf der Bühne weit Höheres leisten könnte, wenn er wollte, wenn er nämlich sorgfältiger darüber wachte, für Kraft nie Gewaltsamkeit zu geben. Jede Kraftäufserung, die bis zur sichtlichen Anstrengung, bis zum gewaltsamen Zusammenraffen der Mittel steigt, verräth Unzulänglichkeit des ruhigen Vermögens, also Schwäche. Sie kann den ungebildeten Theil des Publikums einen Augenblick lang täuschen und vergnügen und mufs selbst ihm in der Wiederkehr gleichgültig, ja, lästig werden. Aber wahre innere Theilnahme, allgemeinen und dauernden Beifall wird nur die wahre Kraft verdienen, die eben so weit von Ueberbietung, als von Schwäche entfernt ist. Diese Bemerkung dem sehr geachteten Künstler, für den ein zu allgemeines Interesse spricht, als dafs nicht eine Abschweifung bei seiner Erwähnung erlaubt wäre.

Nächst Herrn Blume verdienen die Leistungen des Fräulein Eunicke und Herrn Stümers Lob. Am ungenügendsten fiel das erste Tenorrecitativ, von letzterm gesungen, aus. Der Leser rufe sich Haidns Chaos zurück, das dunkel gehaltene Bafsrecitativ, den dunkeln Choranfang:

Und der Geist Gottes schwebte über den Wassern
und das unsterbliche
Und es ward Licht, *)

in dem auf das Wort des Herrn alle Sonnen in heller Lohe aufschlagen und alle Welten den ersten Pulsschlag des Lebens fühlen und der erste Pulsschlag das erste Lob des Schöpfers wird — dann ruft ein Tenor, jugendlich begeistert:

Und Gott sah das Licht, dafs es gut war!
Und Gott schied das Licht von der Finsternifs!

und nun quillt der Sternenschimmer der ersten Nacht mild hervor. Wer kann sich jene Worte anders denken, als mit Rührung und Entzücken, mit der tiefsten Bewegung eines selig überraschten, staunenden Gemüths ausgesprochen? So nahe das alles liegt, so hat doch der Ref. eben dieses Recitativ noch niemals genügend gehört — auch jetzt nicht. Man sollte meinen, jener Jubel der Trompeten und aller aller Stimmen sei dem Sänger nur ein Zeichen, dafs die Reihe nun bald an ihm sei, sein Pensum herzusagen; so ruhig-bedächtig, so gleichmüthig, so allgewohnt und bequem folgt jene Stelle. Wahrlich es scheint dem Recitative ein ungünstiges Verhängnifs gefallen zu sein. Der Komponist greift zu der Form desselben, wenn das Gefühl zu heftig hin und her schwankt, zu gewaltig wogt, als dafs die gehaltene Form einer Arie, das Gleichmaafs eines bestimmten Taktes und Tempos sich behaupten könnte. Er fühlt also das Bedürfnifs vollkommner Unbeschränktheit*) und gönnt auch dem Sänger volle Freiheit. Kein Tempo, kein Taktmaafs stemmt sich im Recitative der Regung in des Sänger Brust entgegen; selbst die Melodie ist seinem Schalten mehr überlassen, als je in einer andern Kompositionsform. Und — wie wenig wissen selbst gerühmte Sänger aus dem Recitative zu machen! Eines wird wie das andere in gleichmäfsiger überbequemer Bewegung, trocken und monoton, ohne Licht und Schatten hergesagt. — Glück genug für den Komponisten, wenn einigen sogenannten Schlagmomenten die Ehre zufällt, hervorgezogen zu werden. Indefs — wir können uns, da wir von der Schöpfung reden, über diesen Punkt beruhigen; denn jenes Recitativ ausgenommen fand sich hier keine Veranlassung zu unserm Tadel.

Haidn selbst, ewig frisch und jung in diesem Werke wie in den Jahreszeiten, fand, soviel Rf. bemerken konnte, soviel frohe Theilnahme im Publikum, wie immer. Seine Werke bedürfen keiner Erläuterung, um aufgefafst zu werden; ihr Sinn liegt jedem Hörer tageshell vor Augen — auch dem, der die Kunst in ihnen nicht wahrzunehmen vermag. Wol aber könnte der denkende Freund Haidns darüber Aufschlufs wünschen:

*) Aber mit welchen Zungen redet die Ursprache der heiligen Schrift an dieser Stelle! Was bedeutet dem Klange nach unser: es ward Licht neben dem hebräischen Waghi or! In diesem O-r flammt eine neue Welt voll Licht und Feuer empor. Jeder mufs es fühlen, der die Worte mit dem rechten Ausdrucke spricht.

*) Ein dichterisches Recitativ könnte man die Scene: Im Elend, verzweifelnd, in Göthes unsterblichem Faust nennen. Hier wird von der grausenvollen nakten Entscheidung der Reigen des Rythmus zerrissen und jeder Schmuck dichterischen Redebaues fällt wie Asche ab.

was ihm denn eigentlich in Haidns Kompositionen gegeben werde, was Haidn in der Reihe der Künstler sei und wie man sich das Entstehen seiner Kompositionen zu deuten habe? Diese Frage ist um so dringender, da man nicht wohl verkennen kann, daſs Haidns Kompositionen manche Eigenschaft abgeht, die andere Werke beseelt — die andern so einfluſsreich ist, daſs man wol bisweilen versucht war, sie als einziges oder nöthigstes Requisit anzusehen. Die tiefe Empfindung zum Beispiele, die aus Händels und Mozarts Werken und einigen ältern italienischen Kompositionen athmet, läſst sich bei Haidn im Allgemeinen nicht nachweisen; aus seinen Gesängen spricht fast überall mehr ein empfindungfähiges, als ein wirklich empfindendes, eben gerührtes Gemüth und auch unsere Empfindung wird — zwar sicher, aber nur leicht angeregt, nie Leidenschaft und Mitleidenschaft erweckt, nie einem tiefern Gefühle volle Befriedigung gespendet. Diese Bemerkung wird noch einfluſsreicher, wenn man Haidn mit seinem Vorgänger Händel zusammenhält, in dem nichts als Wahrheit in ihrer Majestät und ernster Glaube waltet. Wie konnte es geschehen, daſs nach einem Messias, der die höchsten Interessen der Menschheit umfaſst, eine Schöpfung geschrieben wurde, in der den Elementen und der Thierwelt gleicher, wo nicht gröſserer Antheil, als dem Menschen gegeben ist? Wie widerstrebend der künstlerischen Behandlung muſs — wenigstens auf den ersten Blick, müſste in unsern Tagen — die Hypothese einer Weltschöpfung und nun gar das von Haidn benutzte Gedicht sein? Welcher — über sich und seine Zeit einigermaſsen klare Komponist unserer Tage würde sich an die Bearbeitung eines Gedichts gewagt haben, in dem alle Chöre (bis auf den einleitenden) das Lob Gottes preisen und alle Solopartien entweder denselben Inhalt haben, oder die Schöpfung lebloser Gegenstände, die Gestaltung der Thierwelt erzählen, bis endlich unser Auge von der Weltschöpfung weg auf die ziemlich gleichgültige Liebeserklärung des ersten Menschenpaars gelenkt wird.

Und dennoch empfinden wir den beseelenden Hauch eines wahren Künstlergeistes. — Ein Ueberblick der Kunstgestaltung vor und nach Haidn einigt uns vielleicht über diese Anerkennung und jene Bedenken. Wir dürfen uns dabei auf den Entwickelungsgang der Kirchenmusik und mit Uebergehung alles Details auf die höchsten, charakterisirenden Leistungen in ihr beschränken. —

Blicken wir auf den Beginn der Kirchenmusik zurück, so gehört er ganz in die Sphäre des Volksthümlichen. Die Choräle waren durchaus für die selbstthätige Andacht des Volkes bestimmt; sie sollten die Möglichkeit gewähren, eine Menge ihre religiösen Aeuſserungen laut und doch nicht störend *) vielmehr im Zusammenklang erhebend ausströmen zu lassen. Auch die Gesänge, die vom Altar her von den Priestern begonnen und vom Chor her Namens der Gemeine beantwortet wurden **) hatten ursprünglich dieselbe Tendenz. Die letztern — Rede und Antwort, der erste musikalische Dialog — führten zu der Mehrstimmigkeit und zur kanonischen Schreibart. So natürlich Anfangs der Chor in der Weise der Priester und in demselben Tone geantwortet haben mag, so nahe lag es, eine belebende Abwechslung durch Antwort in einem andern Tone, ***) in einer andern Weise, durch Ineinandergreifen der Rede und Gegenrede (beschleunigten Eintritt der letztern vor Beendigung der erstern) einzuführen. Hiermit war aber die Fugenform

*) Das Bedürfniſs der Menge zu lauter Andacht und der Mangel eines harmonischen Sinnes im Volke (natürlich ist hier nicht von Einzelnen die Rede) haben in israelitischen Tempeln das laute, ungeregelte Durcheinanderbeten und Schreien eingeführt. Wie nachtheilig diese Aeuſserungen der Disharmonie auf das Volk rückwirken, kann der Denkende nicht wohl verkennen; hat diese Roheit sich doch eines Theils der Israeliten so bemächtigt, daſs besser Gebildete unter ihnen es nicht erlangen konnten, eine edlere Weise der Andachtsübung einzuführen.

**) Antiphonien, Responsorien.

***) Oder — der Priester hatte von dem Tone der Ruhe (Tonika, Grundton der Tonleiter) begonnen und fragend oder ausrufend — in der Quinte — unbefriedigend geschlossen; so führte der antwortende oder bestätigende Chor die Rede in möglichst angepaſster Weise (Führer und Gefährte in der Fuge) in die Oktave des Grundtones — zum beruhigenden, befriedigenden Schlusse.

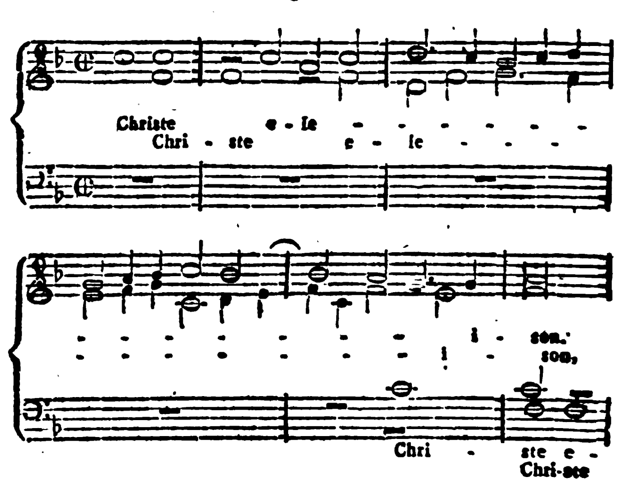
begründet — der erste Versuch, aus Einem Gedanken — später aus Satz und Gegensatz — einen musikalischen Dialog zu weben. Einem ihrer Tendenz nach der scholastischen Philosophie nahe verwandten Verstandesstreben blieb die Fortführung der Kunst in dieser Richtung überlassen. Dem Volke entfremdeten sich die Leistungen immer mehr; der Choralgesang dagegen scheint sich lebendiger erhalten zu haben.

Zunächst war es wol der katholische Kultus, welcher neben dem Volksgesange noch eines höhern bedurfte, um das auszusprechen, was er als Geheimnifs, als ein nicht dem Volke, sondern ausschliefslich dem g e w e i h t e n P r i e s t e r zuständiges Gebet ausgesondert hatte. Hierhin gehörte vor allen Dingen das laute Gebet der Messe, gehörten die Einsetzungsworte des Abendmals und dergleichen. Es wurde äufserlich ein Göttliches vom Menschlichen geschieden, was sich wol durch den Mund Geweihter dem Volke offenbaren, nicht aber aus dem Munde des Volkes wiedertönen, unter dem Volke leben könne. Dieses Göttliche dem Menschen auszusprechen, vermochte jene kanonische Tonkunst in der oben angedeuteten Richtung nicht und P a l ä s t r i n a schuf aus ihren geläuterten Elementen und dem Lebenstoff im Volksgesange eine neue Kirchenmusik, eine wahrhaft heilige Musik, welche das göttliche, den Geweihten vorbehaltene Geheimnifs, ewig geschieden von der Stimme des Volkes, und doch der Ahnung eines jeden erfafsbar — ganz im Sinne des katholischen Kultus aussprach. Der edelste Klangstoff — die menschliche Stimme unvermischt mit Instrumententönen; in der erhabensten Konstruktion — bald doppel- und mehrchörig, bald acht- neun und mehrstimmig — wurde für die Tonwerke dieser Gattung verwendet. Diese Chöre dienten nicht einem individuellen Gefühle, sondern sie waren nur das einzig zureichende würdige Organ für heilige Rede. Daher nichts von Solostimmen, die stets Persönlichkeit darstellen, daher keine vorherrschend ausgebildete Melodie, die als Sprache eines Individuums gelten würde. Jede Stimme ist beseelt, eine fügt sich zur andern, alle in den reinsten erhabensten Akkorden vorschreitend, tragen die heiligen Worte in himmlischer Ruhe zu der Gemeine nieder; und wie man sich eine Verkündung von Engelstimmen vorstellen mag, so wehen die Akkorde aus dem leisesten Piano, wie aus weiter Ferne, anschwellend bis zum mächtigen Rufe und dann wieder versäuselnd, durch die Wölbungen des Doms.

Diese von Palästrina geschaffene von wenigen Italienern *) in seinem Geiste fortgesetzte Musik dürfen wir nach ihrer Tendenz die rein katholische nennen. Wie sich neben ihr die zahlreichen Kirchenkompositionen italischer und sonst katholischer Tonsetzer, aus ganz anderer Tendenz hervorgegangen, verhalten, wie sie im Sinne der katholischen Kirche zu verstehen, darf hier übergangen werden.

(S c h l u f s f o l g t.)

*) Einer seiner gröfsten Nachfolger — obwohl schon weit von ihm abgewichen — ist Lotti, von dem wir früher ein Christe Eleison mitgetheilt haben. So weit dieses kleine Meisterstück sich von dem Karakter der gröfsern Palästrinakompositionen entfernt, so findet man doch in jeder Stimme und in jedem Zusammentreten derselben jene himmlische Ruhe und Leidenschaftlosigkeit, die der oben angedeuteten Tendenz so ganz entspricht. Wie ein leiser Hauch setzt der Sopran ein, der Alt folgt, während der erste Sopranton bis zur halben Stärke anschwillt, in der Unterquinte, fast einem nur mitklingenden Tone gleich, und so treten nach dem ersten Vortrage des kanonischen Satzes



Tenor und Bafs hinzu, während die Oberstimmen in der Terz ruhen; so zart einander berührend und umschlingend führen die vier Stimmen den Satz in beständigen kanonischen Nachahmungen zu Ende.

Berlin, den 24. August.

Gestern wurde zum ersten und heute zum zweiten Male anf dem Königstädtschen Theater: **der Doktor und der Apotheker von Dittersdorf**, aufgeführt. Der gewaltige Kampf eines pfuschernden Apothekers und eines Charlatan von Doktor um das Vorrecht, Patienten auf eine oder die andre Art von ihrem Leid zu befreien, der Intriguenkrieg zweier Liebhaber wider die gesammte Noblesse der Stadt — einen Invalidenhauptmann, der seine Pension mit des Apothekers schönem Töchterlein zu theilen begehrt, sind noch jetzt ergötzlich genug, dafs man manche Schwäche der dramatischen Anlage übersehen kann. Ungefähr eben so verhällt es sich mit der Komposition. Sie kann den Ansprüchen, zu denen wir bei dem so weit erhöhten Zustande der Tonkunst berechtigt wären, nicht genügen. Schon die Ouvertüre, die ein lebhaftes Allegro beginnt, im Beginn aber von dem Aufsluge abläfst und menuettartig weiter schlendert schier ohne Ende, bis denn endlich der Allegro-Anfang wiederkehrt — schon sie giebt einen Belag für unsere Behauptung und, kaum ein Drittel der komponirten Scenen ausgenommen, machen sich die Manschetten jener alten Zeit überall bemerklich. Dennoch, und obwol manche Ausdrucksform (Melodie oder Modulation und dergl.) seit Dittersdorf von andern Komponisten nachgebraucht, auch wol verbraucht worden, liegt im Ganzen eine Karakteristik und oft eine so ächte komische Kraft, dafs ein guter Theil neuerer Kompositionen sich hierin mit ihr nicht messen kann um dafs also auch in dieser Beziehung die Zurückführung der Oper auf das Repertoire vollkommne Billigung, ja grofses Lob verdient. Die feine und tief begründete Zeichnung der Karaktere und vor allem der weiche **Duft der Empfindung**, die Mozart in seinen komischen Opern mit einem stets rege und feurig dahin sprudelnden Leben zu vereinbaren gewufst hat, wird man billiger weise nicht in einer Dittersdorfschen Operette suchen. Allein nicht immer verlangt uns nach der duftigen Blume des Rheinweines; bisweilen behagt auch ein trefflich Glas Bier und ein derber hausbackener Spafs.

Die Ausführung kann im Ganzen sehr gelungen genannt werden. Manche Scene würde durch ein lebendigeres Tempo gewonnen haben, so wie Ref. dem überhaupt eine feurigere Bewegung bei der Aufführung komischer Opern sehr rathsam fände. Sollte man ihm zu Gunsten des um das königstädtsche Theater so verdienten Herrn Musikdirektor Henning entgegnen, dafs die Tempi vordem und selbst von Dittersdorf zu seiner Zeit (wer kanns wissen?) auch nicht schneller genommen worden, so würde er dies auf die jetzige Zeit eben so wenig anwendbar finden, als wenn man auf unsere Bälle an die Stelle der Walzer und Anglaisen, Menuetten und Sarabanden zurückführen und unsern jungen Schönen beiderlei Geschlechts über die kleinen Lockenköpfchen schwere Allongenperücken (doch — haben die jungen Damen nicht bereits angefangen, das schöne Oval des Kopfes durch eine Last seidner Locken in widrige Dreiecke zu verziehen? Bald werden Perücken die armen Köpfe viereckig machen und das Gleichnifs wird hinken) als wenn man über besagte Köpfe Allongeperücken stelpen wollte. Unsere Zeit ist belebter, geht freiern, leichtern Schrittes dahin und wer nicht mit fortkann, der langweilt und — bleibt zurück.

Einen wahren Schatz besitzt das Königstädter Theater an Herrn Spitzeder. Wir müfsen uns für diesmal versagen, ihn erschöpfend zu würdigen. Aber eine seiner Eigenschaften kann nicht zeitig und nicht oft genug andern, besonders jüngern Künstlern zur Nacheiferung empfohlen werden; das ist die Ruhe, mit der er in jedem, dem bewegtesten, wie dem gleichgültigsten Momente der Rolle seinen Gesang beherrscht. Er spricht **nicht zum Gesange**, wie wir neulich an einer jungen, übrigens sehr hoffnungsvollen Sängerin wahrnahmen, die erst die Silbe in ihrem gewöhnlichen Sprachtone voranschickte und dann den dazu gehörigen Ton der Melodie, so gut es gehen wollte, nachzog; sondern sein Gesang fliefst so leicht und natürlich, dafs er **zur Sprache wird** und man selbst bei Verzierungen, z. B. einem köstlichen Triller, den er zweimal anbrachte, gar nicht dazu kommen kann, diesen (wie bei den meisten Sängern) für eine Ausschmückung zu halten, sondern dafs man alles für die nächstliegende, sich von selbst ergebende,

ja nothwendige Ausdrucksweise nehmen mufs. Und welche Mäfsigung bei so viel Kraft, so grofser Stimmausdehnung und Kunstfertigkeit! da wird kein tiefer Ton herbeigezogen, um zu zeigen, wie tief der Sänger kann, kein hoher erzwungen, um Affekt oder Komik herbeizuzerren, keine Note zugesetzt, um etwa eine Geschicklichkeit auszukramen. Aber Höhe und Tiefe, Stärke und Zartheit, bunte Figur und einfach gehaltener Ton — nichts, nichts fehlt am gehörigen Orte, gegen nichts ist man durch vorgängigen Mifsbrauch am unpassenden Orte abgestumpft, wenn es dann zur gehörigen Zeit erfolgt. Wann werden die Sänger doch allgemeiner einsehen, dafs sie nicht mehr gewinnen können, als wenn sie sich selbst ganz aufgeben und nur ihrer Rolle leben. Nur ein Künstler, der diese Pflicht erfüllt, bleibt stets neu, stets interessant. Ja er könnte — wie man das vor unserem genialen Devrient behauptet — in der Auffassung einer Rolle einmal fehlen und wird nicht fürchten dürfen, dadurch die Achtung des Publikums zu verlieren; ihn erhält das Zutrauen zu seinem wahrhaft künstlerischen, von allem Egoismus freien Streben.

Wir müfsten uns sehr irren, oder dies ist auch der einzige Weg, auf dem der Schauspieler für sich selbst und die Wahl seiner Lebensthätigkeit wahre, dauernde Befriedigung hoffen darf. Durch seine Persönlichkeit an und für sich gefallen, kann momentan beschwichtigen, einem edlern Geiste aber unmöglich genügen. Wer nur durch den Reiz seiner Erscheinung, durch Schönheit des Organes zu interessiren vermag, der fröhnt mit seiner Person dem sinnlichen Wohlgefallen des Publikums; wer durch mechanische Fertigkeit der Stimme Aufmerksamkeit — sei es Bewunderung — erregt: steht der höher, als der Seiltänzer, dessen mechanische Geschicklichkeit ungleich schwieriger und gefährlicher entwickelt werden mufste? Aber der Schauspieler, der seinen Dichter und Komponisten versteht, seine Rolle in sich lebendig werden läfst und in jeder Rolle uns eine neue, künstlerisch erschaffene, künstlerisch werthe Person ins Leben ruft: der steht allein als wahrer Künstler da, zunächst dem Schöpfer des Drama — nicht der Fröhner, sondern der Wohlthäter des Publikums, das von ihm eine neue Lebensanschauung erhält.

Dies auszusprechen gab nicht allein Herr Spitzeder Anlafs, der als wahrer Künstler ein Muster ächten Künstlerstrebens ist, sondern auch die redliche Theilnahme an zwei jungen Sängerinnen der neuen Bühne. Beide erfreuen sich einer so reizenden Persönlichkeit, dafs ihnen das Interesse eines Theils des Publikums, so lange die schöne und rege Jugendzeit mit ihnen im Bunde steht, ziemlich sicher ist. Beide aber zeigen edlere und nicht so flüchtige Gaben, ein Talent, das ihnen zu dem Range wahrer Künstlerinnen Zutritt verheifst, wenn ein ernstliches Streben es ausbildet. Bis jetzt aber haben sie es gar zu oft mehr mit den Augen des Publikums, ihnen gegenüber, als mit dem Geiste des Dichters gehalten, haben durch eine in den Rollen und Situationen oft wenig begründete Regsamkeit ganz offenbar mehr ihre Persönlichkeit, als ihre Rolle geltend machen wollen und die Besorgnifs einer bevorstehenden Verirrung von der Künstlerbahn erregt. Noch ist jedoch unsere Hoffnung vor dieser Besorgnifs überwiegend. M.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 31. August 1824.

Den 3. Im Schauspielhause: 1) Zur Feier des Geburtsfestes Sr Majestät des Königs Festmarsch von Spontini; 2) Volksgesang von Spontini; 3) Zum Erstenmale: der Schnee, Musik von Auber.

— 8. Im Schauspielhause: Der Freischütz, Musik von K. M. v. Weber.

— 9. Im Schauspielhause: Die falsche Prima Donna in Krähwinkel, Musik von Ignatz Schuster.

— 10. Im Schauspielhause: Der Schnee, Musik von Auber.

— 13. Im Schauspielhause: 1) Das verborgene Fenster, oder ein Abend in Madrid, Musik von J. P. Schmidt; 2) Das Geheimnifs, Musik von Solié.

— 14. Im Königstädtischen Theater: Die heimliche Ehe, Musik von Cimarosa.

— 16. Im Schauspielhause: Alphons und Leonore, oder der Geliebte als Maler, Musik von F. Sor.

— 17. 1) Im Schauspielhause: Der neue Gutsherr, Musik von Boyeldieu; 2) Der reisende Student, oder das Donnerwetter, Musik von Winter.

— 27. Im Schauspielhause: Das ländliche Fest, Musik von A. Boyeldieu.

— 28. Im Schauspielhause: Der Freischütz, Musik von K. M. v. Weber.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8. September — Nro. 36. — 1824.

III.
Korrespondenz.

Der Schluſs des Aufsatzes über Haidn folgt nächstens.

Berlin, den 31. August.

Da der Doktor und der Apotheker von Dittersdorf heute auf dem Königstädtschen Theater zum viertenmale gegeben worden ist, so knüpfen wir an den neulich darüber abgestatteten Bericht eine Fortsetzung über einige andere, in dieser Oper auftretende Mitglieder der neuen Bühne. Von den übrigen ein andermal.

Frau von Biedenfeld, noch immer einer sehr wohlklingenden, runden, vollen, weichen Stimme sich erfreuend, noch mit sicherer Intonation (nur in dem Terzett mit Tochter und Nichte verfehlte sie im Eifer des Zankes mit der letztern den Einsatz des zweigestrichenen b ein Paarmal) und tadelloser Bravour (höchst ergötzlich komponirt und vorgetragen waren in ihrer Bravourarie die Koloraturen zu: E—sel) befriedigt als altes Mütterchen, als zänkische Gattin des armen Apothekers in Gesang und Spiel vollkommen. Wie wünschenswerth muſs allen jungen Sängerinnen das Loos sein, bis in die späten Jahre, wenn auch nicht den ganzen Glanz, doch eine, billigen Foderungen genügende Kraft, Anmuth und Beweglichkeit der Stimme zu bewahren! Wie traurig, wenn eine hoffnungsvolle Sängerin, fast ehe sie sich noch ganz entwickelt hat, ihre Stimme verliert, wenn eine Sängerin, die vielleicht schon die Gunst des Publikums verdient, alle Erwartungen täuscht und nach wenigen Jahren verstummen muſs! Die Mara entzückte in ihrem funfzigsten Jahre noch alle Zuhörer und noch in den sechziger Jahren wurde sie mit dem höchsten Interesse gehört. Leider fehlt es auch nicht an Beispielen, wo die Stimme lange vor dem 30. Jahre so gut wie vernichtet worden ist.

Wir würden diesen Punkt vielleicht nicht so ausführlich erwähnt haben, wenn wir nicht aus voller Ueberzeugung hinzufügen könnten, daſs die günstige oder ungünstige Zukunft der Sängerinnen in dieser Beziehung — wenige Unglücksfälle ausgenommen — lediglich von ihnen abhängt. Die Organe der Stimme gehören zu den zartesten und verletzbarsten des menschlichen Körpers; sie stehen in dieser Eigenschaft denen des Auges und Ohres gleich, wenn sie nicht noch leichter der Beschädigung ausgesetzt sind. Nicht allein die Lebensweise des Menschen, besonders in den sittlichen Beziehungen, nicht allein jeder krankhafte innere und die ungünstigen äuſsern Zustände der Atmosphäre, Kleidung u. s. w. haben entschiedenen Einfluſs auf sie, sondern vor allem hängt ihre Erhaltung von der Art und Weise, wie man sie im Gesange verwendet, ab. Kein Zwang zu höheren, zu stärkern, zu länger gehaltenen Tönen, denn die Grundkraft der Stimme erlaubt, keine zwangvolle Weise in der Hervorbringung der Töne bleibt ohne nachtheiligen Einfluſs auf die Stimmorgane; die längere Fortsetzung eines solchen Fehlgriffes aber zieht den Untergang der Stimme in wenig Jahren nach sich.

Fräulein Katharina Eunicke, in unserer Oper die Nichte des Apothekers, ist in dieser Rolle und überhaupt eine der lieblichsten und hoffnungreichsten Erscheinungen, welche uns auf der Bühne entgegengetreten sind. Ein vortheilhaftes Aeuſsere wird durch ein jugendlich-lebendiges Spiel angenehm beseelt und die Darstellung der Nichte, eines natürlichen, lebendigen, neckigen und dabei recht herzigen, kindlichen Mädchens war höchst gelungen — bis auf einige Momente, in denen der jungen Künstle-

rin das Publikum wichtiger zu sein schien, als ihre Rolle, und die liebliche Naivetät in eine kleine Koketterie, die natürliche leichte Anmuth in eine kleine Ziererei ausartete. Ihre Stimme zeigt sich von reichem Gehalt. Es ist die Anlage zu einer Kraft, Ausdehnung und Beweglichkeit in ihr vorhanden und schon sehr entwickelt, die, bei zweckmäſsig vollendeter Ausbildung Vorzügliches für die künftige Kunstfertigkeit und Kraft der Sängerin hoffen läſst. Erfreulicher waren dem Ref. einige überaus zarte und seelenvolle Anklänge und musikalisch recht innig gefühlte Momente, die weit Schöneres und Edleres von künftigen Leistungen der jungen Künstlerin erwarten lassen, als bloſse Kunstfertigkeit. A b e r — so schöne und dem Ref. wie irgend einem Kunstfreunde werthe Erwartungen werden ihm durch die Besorgniſs gestört, daſs Fräulein Eunike durch eine fehlerhafte Weise der Tonhervorbringung den Reiz ihrer Stimme, u. die Kraft ihres Organs in einigen Jahren zerstören könnte. Das musikalische Publikum hat der jungen Sängerin soviel verdienten Antheil geschenkt und der Gegenstand ist an sich allen Sängern so wichtig, daſs Ref. seine nähere Darstellung versuchen muſs, so wenig er auch in einem Berichte Gelegenheit hat, die erläuternden Vorkenntnisse vollständig vorauszuschicken. —

Obgleich die Art und Weise, wie die Töne der menschlichen Stimme hervorgebracht werden, noch nicht vollkommen aufgeklärt und auſser Zweifel gesetzt ist, so kann doch soviel als ausgemacht gelten, daſs der Ort wo dies geschieht, der K e h l k o p f, der oberste, unmittelbar unter der Kehle befindliche, bei beiden Geschlechtern, besonders aber bei den Männern als sogenannter Adamsapfel, äuſserlich am Halse an einer Erhöhung erkennbare Theil der Luftröhre ist. Er wird von zwei Hauptknorpeln (dem Ringknorpel hinterwärts und dem Schildknorpel — dem äuſserlich erkennbaren Theile des Kehlkopfes — vorn und zu den Seiten) und zwei über dem Ringknorpel anschlieſsenden kleinern (wiederum aus zwei Stücken zusammen gesetzt) den Gieſsbeckenknorpeln, gebildet. Dieses ganze Gebäude kann sowol empor (nach dem Munde zu) gezogen und bei dieser Bewegung verengert, als nach der Halsgrube zu herabgezogen und dadurch erweitert werden. Von den Gieſsbeckenknorpeln führen zweimal zwei sehnigte, von nervigter Schleimhaut umhüllte Bänder nach vorn und schlieſsen in der Mitte des Schildknorpels an; jedes Paar bildet einen Durchgang, das obere (die Taschenbänder) einen weitern, das untere (die Stimmbänder) den engern. Der letztere heiſst die Stimmritze und in ihr wird der Ton — die Eigenschaft der Höhe und Tiefe der Stimme — gebildet, sei es nun blos durch ihre Verengerung oder Erweiterung, sei es blos durch An- und Abspannung der Stimmbänder, oder (was uns das wahrscheinlichste ist) durch beide koincidirende Operationen zugleich. Die Stimmbänder werden durch die Gieſsbeckenknorpel u. zwar von zwei überaus zarten, kleinen dünnen Muskeln (den cricoarytaenoideis posticis) angespannt und die Thätigkeit dieser Theile zusammen ist es, welche auf die leichteste und ungezwungenste Weise den Ton (Höhe und Tiefe in der Stimme) bildet. Die Natur hat aber noch eine andre, jene ersten unterstützende Operation zugelassen, nämlich den Ton der Stimme zu erhöhen durch Hinaufziehung, und zu vertiefen, durch Hinabziehung des Kehlkopfes. Da durch die erstere Bewegung der ganze Kehlkopf verengt, durch letztere auseinander gezogen wird, so ist leicht abzunehmen, daſs diese Bewegung sich auch auf die Stimmritze erstrecken muſs. Die Natur selbst leitet an, von diesem Mittel Gebrauch zu machen; unwillkührlich und fast unvermeidlich senkt sich (wie man auch äuſserlich wahrnehmen kann) bei tiefen Tönen der Kehlkopf und steigt bei hohen*) und es giebt sogar Tonfiguren (z. B. den Triller) die nur durch die Mitthätigkeit des Kehlkopfes (bemerkbar am Schildknorpel) vollkommen gelungen und kräftig gesungen werden können.

Allein die Erfahrung lehrt, daſs die letztere Weise, Töne hervorzubringen, wenn sie häufig oder vorherrschend angewendet, wenn sie gar durch gewaltsame Anstrengung weiter getrieben

*) Daher wahrscheinlich auch die Benennung: tiefe und hohe Töne.

wird, als die Natur mit Leichtigkeit gestattet, auf die Stimme einen höchst nachtheiligen und zerstörenden Einfluſs ausübt. Dies scheint der Fehler der jungen, uns schon so werthen Sängerin zu sein, der diese Zeilen zunächst gewidmet sind.

Um auf dem hier getadelten Wege hohe Töne hervorzubringen, wird der ganze Kehlkopf durch gewaltsame Anstrengung erhoben, die untere Kinnlade muſs durch Vorwärtsbewegung, die Zunge durch eine Bewegung nach vorn und oben vermöge ihres Zusammenhangs mit dem Schildknorpel mitwirken; die ganze Anstrengung wird im Kehlkopfe, besonders, wo er oben an Zunge und Kehle und hinterwärts am Gaumen anschlieſst, bald schmerzhaft als Zusammendrücken oder mit dem Gefühl eines sehr heftigen Schluckens empfunden. Dem aufmerksamen Zuhörer geben sich die solchergestalt erzwungenen Töne durch einen harten, mehr oder weniger heulenden und gellenden Klang — als würde der Hals von auſsen zusammengedrückt, zu erkennen. So lieblich und süſs die ungezwungenen Töne des Fräuleins Eunike sind, so fehlte es doch in keiner ihrer Partien an Tönen, die stärker oder weniger stark auf jene fehlerhafte Tonhervorbringung hindeuteten.

Das Heraufziehen und Zusammenzwängen des Kehlkopfs wirkt aber nicht nur augenblicklich, sondern bei öfterer Wiederkehr bleibend auf den Klang der Stimme; es scheint durch die gewaltsame Behandlung der zarten Knorpel des Kehlkopfes sein Bau und seine innere Oberfläche (beide für die Schönheit des Klanges, wie es scheint, die wichtigsten Gegenstände) zu leiden und namentlich scheint die Elasticität der Knorpel, welche sie wahrscheinlich zu den ersten resonirenden Schallwänden für die Stimme macht, die Kräftigheit der Gelenke und die Festigkeit und Kraft der Stimmbänder zu leiden (oder werden diese zunächst in eine unangemessene Unthätigkeit gewöhnt?) denn nächst der Verderbung des Stimmklanges leidet auch bald die Intonation. So rein Fräulein Eunicke die Töne auf natürlich leichte Weise intonirte, so wurde dem Ref. in ihren gezwungenen Tönen sehr oft ein Distoniren nach der Tiefe merklich.

Den entgegengesetzten Fehler zeigt Herr Genée; er preſst nämlich den Kehlkopf abwärts, besonders wenn er hin und wieder mit seiner Tiefe (wär' es auch auf Kosten des musikalischen Sinnes) stolziren will. Auch dieser Fehler straft sich und zwar am empfindlichsten durch den Verlust der Tiefe und Kraft, die man zu erzwingen gedachte. Der aufmerksame Sänger kann übrigens bei scharfer Beobachtung seiner selbst leicht auch diesen Fehler an einem Gefühl, als entstände der Ton unter dem Kehlkopfe in der Luftröhre, an einer lebhaften Erzitterung der letztern wahrnehmen, wogegen man bei der richtigen Hervorbringung des Tones sehr bestimmt und deutlich sein Entstehen in der Stimmritze, im obern Theile des Kehlkopfes empfindet. Jene Luftröhren- oder Gurgeltöne täuschen den Sänger durch die heftigere Erschütterung des Kehlkopfes und besonders der ihn und die Luftröhre innerlich bekleidenden Schleimhaut mit dem Schein einer Kraft, die sie gar nicht haben; sie werden auch dem aufmerksamen Hörer durch einen schütternden Klang kenntlich, nicht als wahre Fülle und gediegene Kraft erscheinen und haben stets den Charakter einer gemeinern Natur (daher vielleicht die Benennung Bierbaſs) wären sie auch bei dem, oder jenem Sänger nur üble Angewöhnung.

Auch in dieser Beziehung kann Herr Spitzeder, der vollendete Sänger, als Muster dienen. Tiefe und Höhe erscheinen bei ihm gleich leicht und ungezwungen; der Sachverständige fühlt ihnen an, wo und wie sie entstehen. Nie wird von ihm ein tiefer Ton aus der Luftröhre herausgepreſst, nie zeigt sich in der Höhe ein gequetschter Ton; Alles erfolgt leicht und natürlich, überall ist Fülle und Kraft neben Wohlklang und Zartheit. Welch ein Glück ist es für junge Künstler, die etwas rechtes werden wollen, mit einem solchen Meister in Verbindung gesetzt zu sein und sich an ihm heranbilden zu können!

Marx.

Berlin, den 1. September.

Wahrlich die Franzosen, die klugen Franzosen: sie haben die Kunst erfunden, zu kom-

poniren ohne Musik! Wir ehrlichen Deutschen, was fodern wir nicht alles, ehe eine Oper zu Stande kommt? Da soll der Stoff—abgesehen von den Ansprüchen, die wir an jedes Drama machen — musikalisch sein, nämlich die Fabel soll durchgängig, oder doch in den Hauptpunkten Begebenheiten enthalten, denen eine musikalische Seite abzugewinnen ist. Die Karaktere — vor allem verlangen wir wirklich, dafs die Personen Karakter, bestimmte Individualität haben und möglichst neue Erscheinungen seien — die Karaktere sollen ebenfalls musikalischen Stoff enthalten. Wo dieser nun, ernst oder komisch, hervorgezogen werden kann, da, und sonst nirgends, verlangt der Komponist eine Scene für seine Feder. Und nun gar der! Was soll der nicht alles? Er soll neu, soll originell, soll überall wahr, stets von der Sache ganz erfüllt und durchdrungen sein, hier von musikalischem Witz übersprudeln, dort sich in bodenlos tiefes Gefühl versenken und was weifs ich mehr! Der Franzose — nichts von alle dem braucht er und doch wird eine Oper nach der andern fertig, gegeben, beklatscht, bezahlt, vergessen, übersetzt, bei uns —

„Uebertrieben, übertrieben! Sie wollen wieder mit dem guten Auber anbinden und seinen Schnee vollends zu Wasser machen; das war aber italisirte Musik.“

Nein, es ist von einem ächtfranzösischen Produkte, der heute aufgeführten Oper: der neue Gutsherr von Boieldieu, die Rede. Welch eine Oper! Der vom neuen Gutsherrn vorausgesendete Kammerdiener wird vom Bauern Hans für den Herrn selbst angesehen und um eine Meierei gebeten, deren Erlangung Hansen die Hand Babettens, der Nichte des Verwalters, verschaffen soll. Der Kammerdiener läfst sich das Quidproquo gefallen, nimmt vom neuen Klienten eine Flasche Hochheimer dann die Huldigungen des Dorfs und ein Ehrenmahl an und — tritt in seinen Posten zurück, als der wahre Herr während der Mahlzeit unvermuthet dazukommt. Dies ist die eigentliche Fabel des Stückes und es kann nur als unausgesponnene, ganz gleichgültige Episode gelten, dafs Babette einen andern Bauern, Franz, liebt und vergebens den falschen Herrn, der selbst Behagen an ihr findet, für diesen zu gewinnen sucht, bis der wahre Gutsherr ihre und Franzens Wünsche erfüllt.

Wir würden behaupten, dafs es keinen magerern Stoff giebt, wenn wir nicht voraussähen, dafs wir diese Behauptung bei dem nächsten Gegenstande widerrufen müfsten. Es hätte sich dem Stoffe etwas abgewinnen lassen. Der Streit der beiden Bauern um Babettens Hand konnte mehr an's Licht hervorgezogen, der falsche Gutsherr mit eignem Interesse, mit dem Plane, Babetten sich selber zu gewinnen, hineingemischt und List um List von allen Seiten, nach allen Seiten ausgeübt werden. Ja ohne Bereicherung der Intrigue würde schon eine bestimmtere und eigenthümlichere Karakteristik der Personen den Stoff interessanter gemacht haben. So aber wissen wir von Babette nichts, als dafs sie Franz liebt, von Franz nichts, als dafs er Babetten mögte, von Hans nichts, als dafs Babette ihn nicht mag; (dafs er einfältig sei, wird zwar hin und wieder behauptet, nirgends aber sichtbar) Johann ist lustig ohne Witz, ein wenig verliebt in Babette ohne allen Erfolg, läfst sich die zufällige Verkennung gefallen und — damit gut. Der Verwalter allein, der das halbe Stück durch beschäftigt ist, eine emphatische Anrede an den Gutsherrn bald auswendig zu lernen, bald herauszustreichen, ist hierdurch wenigstens mit einem komischen Zuge ausstaffirt, wenn ihm der Dichter auch nicht einen ausgeprägten Karakter verliehen hat. Nur die ergötzliche Komik des Herrn Wauer hat aus dieser Rolle etwas gemacht. Auch Herr Blum hat für die des Kammerdieners und Herr Weizmann für den Hans alles mögliche gethan. Mit einer minder guten Besetzung wären die Personen samt und sonders nicht viel besser, als ausgestopfte Kleider.

Die Musik — nun das ist auch eine Kleiderschrankmusik; glatt gebohnt, blinkend beschlagen, ohne Bedeutung. Aber wie kann es auch anders sein? Wäre doch dem Komponisten auch nur eine einzige Scene gegeben, die sich über die Sphäre der Gleichgültigkeit erhübe! In der Introduktion memorirt der Verwalter seine Rede, Hans und Franz werben bei dem Verwalter um Babette; da, wo möglicher Weise eine lebhaf-

tere Bewegung eintreten könnte — bei dem Ausspruche des Verwalters — ist die Musik schon ausgegangen. Es folgt ein Duett, während dem unter der wiederholten Frage: ob das wirklich Hochheimer (Vöslauer) Wein sei, der falsche Herr Hansens Wein auskostet. Dann probirt er in einer Arie seine Herrenrolle, in einem duettirenden Liede zählt Babette ihm die Rechte des Gutsherrn auf, unter denen der Kammerdiener das auf die Gewogenheit der Dorfmädchen vermifst — kurz, das musikalischte Stück in der ganzen Operette ist ein Bewillkommnungschor der Landleute — à l'ordinaire:

Jubelt laut diesem Tag entgegen
Voll Heil und Segen
Wo uns ein Glücksstern
Erscheint in unserm neuen Herrn.

Aber wie leicht fertig ein französischer Komponist mit seinen Texten wird! Stellen, bei denen man nicht begreifen kann, wie sie gesungen werden können, nun die werden monoton hingesprochen und der ersten Violine, oder der Klarinette mit dem Fagotte wird eine Melodie gegeben, die freilich mehr sagt, als die des Sängers, wenn man auch nicht weifs, was sie bedeuten könnte. Ref. kann auf Korrespondentenehre versichern, dafs ihm in der ganzen Operette keine Stelle vorgekommen, die originell, die wahr, die nicht kalt zu nennen gewesen, und nur ein Akkord, der komischen Effekt hatte — nämlich der Schlufsakkord eines das Finale vorstellenden Spottliedes, der, vom ziemlich zahlreichen Chor mit schnarrender Stimme ausgehalten, das ländliche Phlegma mit Spott vermischt, recht artig malte. Ob dieses Schnarren nun vom Komponisten, oder vom Regisseur, oder Chordirektor ersonnen, weifs Ref. nicht. —

Der zweite, schon obenangedeutete Gegenstand dieses Berichts und der heutigen Vorstellung ist das Ballet: der Zögling der Natur — kurz zu sagen, der Schlufs einer Robinsonade doch ohne das in solchen Büchern interessante Ringen des verlassenen Menschen um seine Erhaltung. Die todtgeglaubte Tochter des Admirals wird vom Kapitain auf einer wüsten Insel als Wilde gefunden, erkannt, dem Admiral wiedergegeben und von diesem aus Dankbarkeit dem Kapitain verlobt. Das ist alles. Eine der interessantesten Situationen ist die, wo die unkundige Wilde eine Flasche Wein austrinkt und betrunken niedertaumelt. Der Haupteffekt aber beruht auf der letzten Dekoration, das Verdeck eines englischen Linienschiffes darstellend. Eine nicht uninteressante Rolle spielt die Gefährtin der jungen Wilden, eine Ziege. Die Musik ist, wie das Sujet.
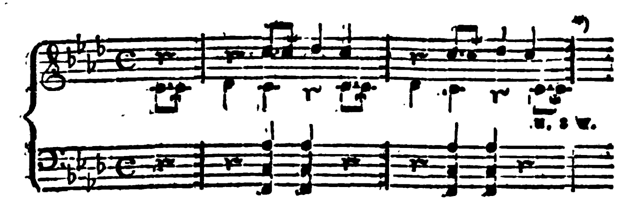
Aber das ist ja nur ein Ballet!"

Leider vergifst man in Berlin, wo dem Ballet so viele Mittel geboten werden, was ein Ballet sein könnte, und was es wirklich gewesen ist. Was enthalten unsere Ballets, als Sprünge, Verdrehungen u. Verrenkungen, hundertmal wiederholte Gruppen und Touren, an ein armseliges Geschichtchen oder Märchen geknüpft? Ahnet denn keiner unserer Balletmeister in seiner Kunst einen höhern Geist? Was war die Pantomime bei den Alten? Ja, was wurde noch vor ein Paar Jahrzehnten in einer weit kleinern Stadt, in Kopenhagen, vom Balletmeister Galeotti, einem wahren, grofsen Künstler, geleistet! Der verstand, mit Mienen und Geberden, mit Gruppen und Bewegungen seiner Tänzer zu reden, aus diesen Elementen ein neues eignes, mit keiner andern Kunst darstellbares Leben zu schaffen. Der erkannte das höhere, tragische Prinzip im Ballet und durfte es mit seinem Verein wahrer Künstler wagen, Tragödien, ja, nach Shakespeare Romeo und Julia aufzuführen. Mag es unmöglich sein, dafs irgend ein Künstler in irgend einer Kunst in diesem Gegenstande mit Shakespeare den Vergleich aushalte, mag Galeotti hier einen Schritt zu weit gegangen sein, so ist diese Kühnheit edler, als, meilenweit in den ersten Stationen zurückbleiben. Und wie erhöht es im Ballet die tragische Wirkung, dafs die handelnden Personen stumm sind, stumm in der leidenschaftlichsten Bewegung, die in Worte ausströmen will und mufs und doch nicht kann! Schon das mufs eine ganz eigene elegische Empfindung erwecken; es ist schon, abgesehen von der Fabel des Stückes, ein eignes tiefes Leiden über die Handelnden ausgegossen.

Und was wurde in diesen mimischen Trauerspielen nicht geleistet! Rührender kann die

letzte Erklärung Julias, daſs der hingeopferte Romeo ihr Alles gewesen und noch sei, daſs sie ihm Treue geschworen und den Schwur jetzt mit ihrem Tode besiegeln wolle — von keinem Dichter ausgesprochen werden. Der Komponist (Schall) wiederholt hierbei dieselben Sätze, welche früher das Geständniſs und den heiligen Schwur der Liebe ausgedrückt haben und nun erst, bei der Wiederkehr dieser süſsen Weisen fühlen wir, daſs für Julien kein ander Heil ist, als der Tod; dieser selbst bringt dem Hörer Versöhnung.

Und welche Prachtscenen, heiter und ernst, verstand der Künstler seinem Stoffe abzugewinnen! Wie kleinlich erscheinen daneben unsere ewig wiederkehrenden, jedem Stücke gewaltsam eingepropften Paradeaufzüge! Der zweite Aufzug beginnt im Ballsaale der Kapulets. Vierhundert Masken tanzten und bewegten sich unten und um den ganzen Saal war eine Gallerie gezogen, mit Zuschauern (auf der Bühne) angefüllt, die mit halber Stimme zum Tanz süſse italische Lieder sangen. — Vor dem fünften Akte ehe der Vorhang aufgeht, hört man schon eine Weile das Läuten der Todtenglocken. Nun hebt die Musik des Zwischenaktes unter fortwährendem Läuten mit dieser Figur



an; der Vorhang schleicht langsam in die Höhe. Unterirdische Kirche, aus der im Hintergrunde eine hohe Treppe in die Oberwelt hinaufführt. Es ist dunkel, oben seitwärts aus einem Nebengewölbe quillt Fackelglanz und Grabgesang — Julie ist eben beigesetzt. — Der Zug, Mönche, Nonnen, Trauernde, geht unter dem Gemurmel der betenden Priester, einzelnen Ausrufen: „requiescat, ora pro nobis, und mehr — zurück. Wenn alle über die Treppe langsam hinaufgezogen sind, dann kommt noch Pater Lorenzo — die Musik ist längst verstummt — schlieſst das eiserne Gitter des Grabgewölbes klirrend und geht langsam ab. — Kein Laut und kein lebendiger Athem — dann kommt Romeo, noch im Ballkleide — und dann gehts weiter.

*) Aus dem Gedächtniſs niedergeschrieben.

Das ist ein Ballet.

Berlin, den 2. September.

Das Königstädtsche Theater wiederholte heut Cimarosa's „heimliche Ehe“. Die Rolle des Grafen war besser bedacht und Herrn Genée übertragen, aber noch immer wurden nicht weniger, wie acht Musikstücke ausgelassen. Ein von den Ansichten der Direktion überaus wohl unterrichteter Mann versicherte, es geschähe, weil das Stück sonst vier Stunden spielen würde. Aber mein Himmel, wer heiſst auch Herrn Musikdirektor Henning, eine italienische Opera buffa mit Passionstempo aufführen? Dadurch kommt zwar über die Freunde der Musik eine Passion; es wäre aber besser, man brächte die rechte Passion in die Ausführung. Ja, als Herr Spitzeder (Kaufmann Rome) auf den Wunsch des Publikums sein Duett mit dem Grafen wiederholte und mit dem nun gewählten italischen Texte ein noch belebteres Spiel und noch lebendigern Vortrag entwickelte, da wollte, wie es schien, zwar das Orchester ein feurigeres Tempo ergreifen, Herr MD. Henning aber hielt am erstem eisern fest.

Cimarosas Oper ist berühmter, sie ist auch glänzender, feiner und glatter, als Dittersdorfs Doktor und Apotheker. Aber die Gemüthlichkeit, den Humor, die Karakteristik des Deutschen suchen wir im Italiener vergebens, vergebens ein so energisch-komisches Duett, wie das des Doktors und Apothekers, eine so durchaus komische und wahre Karakteristik, wie in des Apothekers Arie, so schöne Gemüthlichkeit, so natürliche herzliche Einfalt, wie in dem Liede der beiden Apothekermädchen vom ungetreuen Ritter, einen so wahren Zank, als den der Apothekerin mit Nichte und Tochter. Und wenn gleich der Italiener sich im Ganzen leichter fortbewegt, so ist er dem Ref. doch durch die häufige Wiederholung langer Sätze und durch

viele unkräftigr, ja leere Stellen öfters langweilig geworden, als der Deutsche.

Herr Spitzeder war in diesem Stücke, wie in jedem, das wir bis jetzt von ihm gesehen, musterhaft. So müssen Recitative gesprochen werden, so natürlich, wie er es in dieser Oper that; man hätte vergessen können, dafs er sang, so verwandelte sich sein Gesang im Recitative in Sprache, und so unvermerkt, so ganz natürlich erhob er sich wieder zur festern Melodie.

Madame Spitzeder hat eine in der Höhe etwas spitze, übrigens aber höchst angenehme Stimme; sie zeigt bei der reinsten Intonation glänzende Fertigkeit und einen überaus feinen und zarten Vortrag. Hätten wir ihr als Apothekers Töchterlein mehr Regsamkeit und Leben gewünscht, so war sie in der feinern Rolle als Roms jüngste Tochter um so entschiedener an ihrem Platze, befriedigte überall und leistete an mancher Stelle sogar Köstliches. Wir hoffen sie in noch günstigern Rollen zu sehen und werden uns freuen, auf sie zurückzukommen.

Herr Genée ist noch zu genirt. Vielleicht, da er Herrn Spitzeder oft gegenüber steht, thaut seine Starrheit schnell an dessen Feuer auf. Guten Willen zeigt er unverkennbar, und gute Mittel, besonders in seiner Stimme besitzt er.

Breslau im August 1824.

Der Abgang mehrer vortrefflicher Mitglieder unsers Theaters und die allgemeine ungünstige Stimmung gegen die jetzige Direktion, hatten seit längerer Zeit den Besuch desselben immer seltener gemacht. Um die Menge zu ködern, wurden Knalleffekte aller Art versucht. Doch auch „Der rosenfarbne Geist oder die Fee aus Frankreich" wollten nicht mehr zaubern und bezaubern, und so wurde denn ein Gewaltstreich unumgänglich nothwendig. Dieser Gewaltstreich war ein äufserst kluger Streich; er bestand in nichts Geringerm, als die allgemein beliebte Sängerin, Madame Seidler aus Berlin, mit Aufopferung der letzten Kassenmittel, für mehre Gastvorstellungen zu engagiren. Und so sind wir denn so glücklich, die Gefeierte in unsern Mauern zu besitzen. Unsere Freude ist so grofs, als die der Theater-Direktion. Denn wir geniefsen sämtlich, und auch die liebenswürdige Sängerin geht, wie verlautet, nicht leer aus, da ihr die Darstellungen nach Gebühr bezahlt werden. Wie glücklich ist Berlin, so ausgezeichnete Künstler zu besitzen! Wir wissen nicht, ist es die aufserordentliche Kunstfertigkeit, oder die Liebenswürdigkeit und Bescheidenheit der Madame Seidler, welcher wir den Kranz reichen; doch sind wir uns bewusst, dafs uns jedenfalls ein lieblicher Zauber befangen hat. Leider werden wir die Künstlerin nur in wenig Partien bewundern können, da der Mangel eines grofsen Operpersonals uns Fesseln anlegt, und die Aufführung mancher Opern, in denen M. S. excellirt, nicht gestattet. Doch hören wir gern mehrmals wiederholt, was uns geboten werden kann; z. B. die schöne Müllerin, die Prinzessin von Navarra; die Rosine im Barbier von Sevilla u. s. w. Auch wir können in Enthusiasmus gerathen; Sie werden es daher gern glauben, wenn ich Sie versichere, dafs die holde Künstlerin bei jedem Auftreten beklatscht, dafs sie regelmäfsig hervorgerufen und ihr in beiden Zeitungen mit Trioletten und Sonetten gehuldigt wird. Leider steht die Abreise dieser vortrefflichen Sängerin bald bevor; erwarten Sie daher nicht, künftig noch etwas vom Breslauer Theater zu hören. —

Aus Leipzig. Ende August.

Am 5. dieses wurde zum Vortheil der Theater-Pensionsanstalt: Faniska, grofse Oper in drei Aufzügen, nach dem Französischen von Sonnleithner, Musik von Cherubini aufgeführt. Die Oper war neu, mit vielem Fleifs einstudirt und die Ausführung im Ganzen machte den Sängern und dem Orchester alle Ehre.

Das Buch hat keinen ausgezeichneten dichterischen Werth, besitzt jedoch einzelne gute Situationen; die Musik aber ist des grofsen Meisters würdig. Der erhabene, originelle Geist leuchtet überall hervor, und man könnte Cherubini mit Recht den Shakespeare der Tonkunst nennen; denn in seinen Tönen bewegt

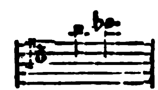
sich die Welt. Seine Faniska ist ein Werk, welches sich über das Gewöhnliche erhebt, tief durchdacht, mit Ueberlegung entworfen und ausgearbeitet ist. Alle Leidenschaften sind sorgsam vorbereitet und zart verschmolzen, kunstreiche, neue, ausdrucksvolle Harmonien, fremde überraschende Modulationen rauschen dem Ohr vorüber, und wenn man einen genialen Gedanken zu fassen glaubt, so wird er schon wieder von einem andern verdrängt; daher ist die Wirkung mehr lieblich als stark, mehr im Einzelnen als im Ganzen: man wird gewaltig ergriffen und sehnt sich, um diese Musik gehörig zu verstehn, sie öfterer zu hören.

Die schönsten Partien in dieser Oper sind die leidenschaftlichen Scenen der Faniska, die grofse Bafsarie des Zamoski, der dreistimmige Kanon, die melodramatischen Sätze mit ihren reichen Instrumentirungen und das erste Finale.

Mit frischem Leben und Kraft gab Madame Werner die Faniska, und mit dem innigsten, seelenvollsten Ausdrucke trug sie das Gebet: „Allgütiges Wesen!“ vor, welches die drei Violoncellisten äufserst diskret begleiteten.

Herrn Höllers Fleifs und Streben, nicht stehn bleiben zu wollen, war, wie immer, auch in der Partie des Rasinski nicht zu verkennen. Das Duett im zweiten Akte trug er mit Madame Werner mit Seele und Innigkeit vor. Auch Herr Köckert (Zamoski) gab sich viel Mühe; er sang seine Partie und vorzüglich die schöne Bafsarie im ersten Akt bedeutsam und ausdrucksvoll. Demoiselle Hanf, ein noch junge angehende Künstlerin hatte die Moska übernommen. Sie führte diese, ihrer schwachen Brust widerstrebende Mezzo-sopran Partie mit grofser Festigkeit durch. Herr Gay (Oranski) brav im Spiel und Gesang. Wollt' es ihm doch gefallen, nicht so sehr zu dehnen und weniger monoton zu sein! Herr Vogt war Rasno. — Angstvoll mag es allerdings sein, das Liedchen auf einer Kletterstange zu singen, deshalb wollen wir über den Vortrag desselben nichts sagen. Dafs er aber durchaus keinen Begriff von seiner Rolle hatte und aus dem gutmüthigen Burschen einen Kasperle machte, wird wol keinem aufmerksamen, den seichten Witz nicht liebenden Zuschauer entgangen sein. — Das Haus war gut besetzt und man versprach sich bei der Wiederholung dieser klassischen Musik wieder eine gute Einnahme; aber das Haus war leider! leer. Am Tage der ersten Aufführung sagten die Mitglieder der Theater-Pensions-Commitée im hiesigen Tageblatte: „sie haben durch die Wahl dieser Oper zu obengenanntem Zwecke ihre hohe Achtung für den Kunstsinn des geehrten Leipziger Publikums an den Tag legen wollen.“ Von dem so oft, besonders während den Messen auf allen Gaukler-Zetteln zu lesenden, gepriesenen Geschmacke und Kunstsinn der Leipziger war bei der Wiederholung der Faniska nichts zu verspüren, obwohl man, was Geschmack haben betrifft, nichts einwenden kann. Wollte man auch annehmen, dafs sehr viele Theaterbesucher auf dem Lande wohnen und die schöne Natur dem Theater vorziehen, so müssen wir fragen: warum war denn bei dem Gastspiele der Madame Neumann und des Wolfschen Ehepaar das Haus immer voll? Man wird antworten: also haben die Leipziger doch Kunstsinn. — Wir wollen es zugeben, aber doch sagen: eigentlichen wahren Sinn für musikalische Kunstprodukte können wir im Allgemeinen nicht zugestehen. Beweise dafür fehlen nicht und können in Menge aufgestellt werden.

Am 20. sahen wir wegen fortdauernder Krankheit des Herrn Devrient vom Königl. Theater zu Berlin „die Zauberflöte.“ Ueber die Vortrefflichkeit dieser Musik ein Wort zu sprechen, wäre überflüfsig. Sie ist allgemein anerkannt; Faniska aber mit Unrecht von den Repertoiren verschwunden. Den Tamino gab ein junger Mann, Herr Vetter vom Theater in Augsburg. Er ist eine angenehme Erscheinung, hat eine starke, wohlklingende Bruststimme bis



und verspricht etwas für die Zukunft. Einige meinten, er nehme die Tempi und besonders die im Recitativ zu schnell; aber wir sind zu sehr an die Schläfrigkeit gewöhnt. „Wo ist sie, die man mir geraubt, man opferte vielleicht sie schon!“ diese Worte kann Tamino doch wol nicht gähnend auf dem Grofsvaterstuhle singen? Freilich, wenn der Priester alles dehnt dann wird der Abstand sehr fühlbar. — Herr Vetter erhielt allgemeinen Beifall. Ob er übrigens befangen oder heiser war, oder ob seine Scala nicht gleich rein ist, das wird die Folge lehren. —

(Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15. September — Nro. 37. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Bemerkungen über die Oper Olimpia. Musik vom berühmten Ritter Spontini, von Antonio Benelli, Professor der Königlichen Singschule Sr Majestät des Königs von Preufsen und pensionirtem Kammersänger Sr. Majestät des Königs von Sachsen.

Wenn ich es unternehme, diesen gediegenen Schöpfungsgeist (in dem die Welt mit vollem Rechte den Lieblingssohn Thaliens, Euterpens und Terpsichorens verehren mufs) nach Verdienst zu würdigen, so werde ich nur das Echo so vieler berühmten Schriftsteller sein, die vor mir dasselbe thaten; dennoch hingerissen von der Bewunderung, welche die Aufführung seines Prachtwerkes in mir erregte, will ich, wenn auch mit beschränkterem Talent, es versuchen, eine kunstgerechte Auseinandersetzung dieser klassischen Oper zu geben und hoffe mir den Dank ihrer Verehrer zu gewinnen, wenn ich sie auf einzelne Shhönheiten aufmerksam mache.

Vorher sei es mir erlaubt, zu bemerken dafs es am Sebeto war, wo sein Genius die Schwingen entfaltete, wo er mit gigantischem Schritt in dem Studium der Harmonie aufwärts stieg, so dafs sein Ruhm sich nicht allein über Italien, sondern bald über ganz Europa verbreitete. An der Seine aber schrieb er nach so vielen andern Werken, welche man in jedem Lexikon der Tonkünstler finden kann, seine Meisterwerke: die Vestalin, Kortez und Olimpia; sie erfüllten alle Kenner mit enthusiastischer Bewunderung. Die beiden erstern, welche ich seit einer langen Reihe von Jahren durch eigene Darstellungen des Licinius und Kortez genau kenne, sind schon in vielen litterarischen Blättern von mir gewürdigt worden, wie es ihr unsterbliches Verdienst erfodert. Sie waren bei ihrem ersten Erscheinen (nach Piccini, Gluck, Haidn, Mozart, denen sich schon das Heiligste der Harmonie erschlofsen hatte) der emporsteigenden Sonne zu vergleichen, wenn sie mit ihren glänzenden Sralen die Erde erhellt, und Spontini wurde durch seinen grandiosen Stil in ihnen, der eben so dramatisch musikalisch als lyrisch ist, ein leuchtendes Vorbild aller neueren Komponisten. Der Beweis davon ist, dafs sie ihn nicht allein nachgeahmt und gleichsam aus dem reichen Strome seines Genies geschöpft haben, man findet auch geradezu Perioden über Perioden, selbst mit der Instrumentirung abgeschrieben; in der That ein wahrhaftes Vorbild. Jetzt versuchen sie, vielleicht aus Neid, vielleicht aus andern Gründen, die ich nicht kenne, ihn wie erbitterte giftige Insekten zu stechen; aber unverletzbar gegen ihren ohnmächtigen Stachel, dienen ihre fruchtlosen Angriffe nur dazu, seinen Ruhm immer mehr zu erheben. Wer unter unsern heutigen Komponisten versteht es wohl, einen musikalisch-dramatischen und lyrischen Stil zu verweben und bis ans Ende der Oper durchzuführen? Nur Spontini! Wir sehen und fühlen es ja leider täglich, dafs unsere heutigen Komponisten mitten in ein ernstes Drama, Arlechinaden einmischen, dafs durch die Anhäufung so vieler komischer Motive in den meisten Musikstücken der wahre Effekt und mit ihm das Interesse des Publikums fallen mufs; denn ist es zu läugnen, dafs sie weder auf geschichtliche Wahrheit, noch auf Prosodie des Textes wie der Musik sehen? Ich könnte ein ganzes Verzeichnifs solcher Komponisten hieher setzen, z. B. — — — — aber ich

schweige und komme lieber auf das, was ich mir vornahm, auf die Bemerkungen über Olimpia.

Ueber das Buch der Olimpia (einer Tochter der Statira, Wittwe Alexanders des Grofsen) bemerke ich, dafs es eine Nachahmung der bekannten lyrischen Tragödie Voltaire's ist; hiernur sovieldarüber,umverständlichzu werden. Der Ort der Begebenheit ist die Stadt Ephesus, welche am Abhange des Berges Ilyssus liegt; unweit von ihr ergiefst sich der Strom Kayster ins Meer. In dieser Stadt finden sich viel Triumphbogen, unter welchen sich der, Alexanders, den er bei seiner Vermählung mit Statira der Diana weihte, besonders auszeichnet. Noch füge ich hinzu, dafs Antigonus, König eines Theils von Asien, der Verräther war, durch welchen Alexander fiel; Kassander aber, Sohn des Antipater, König von Macedonien u. s. w.

Die Ouvertüre, das grofse Vorspiel dieses tragischen Werkes D-dur, beginnt grofsartig Allegro marcato mit einer kriegerischen Melodie; nach einigen Akkorden, welche das erste Motiv wiederholen, D-dur, A-dur, E-moll, H-dur, G-dur, D-dur u. s. w. geht es in ein Andante religioso über, eine ergreifende Melodie, mit welcher der Komponist den grofsen Chor der 7ten Scene schliefst, hier das Beispiel:
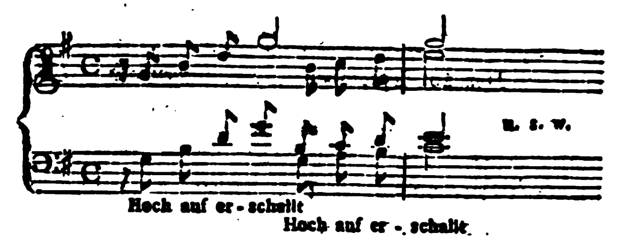
Con Sordini.

Viol. I. — *pp dolce.*

Viol. II. — *pp dolce.* — u. s. w.

Cilli.

Hierauf beginnt, mit einem allmähligen Crescendo das Allegro von Neuem, in welchem die Hörner einige Takte Unisono haben, dann folgt der Grundbafs in D-dur mit einem Motiv, das die erste Violine den Hörnern nachahmt, geht wieder zu dem ersten Allegro marcato mit den grofsen Akkorden zurück u. s. w. und so bildet sich denn aus vier Hauptmotiven diese ganze grofse Sinfonie, ein Meisterstück der Oper. Ihr schliefst sich sogleich die Introduktion mit einem Chor von Volk und Kriegern an, in welchem die Musik pomphaft die Gröfse und Freude eines solchen Festes ausdrückt, z. B.



Von dieser Freude leitet sie mit einem Maestoso marcato zu dem Recitativ des Oberpriesters ein:

Maestoso marcato.
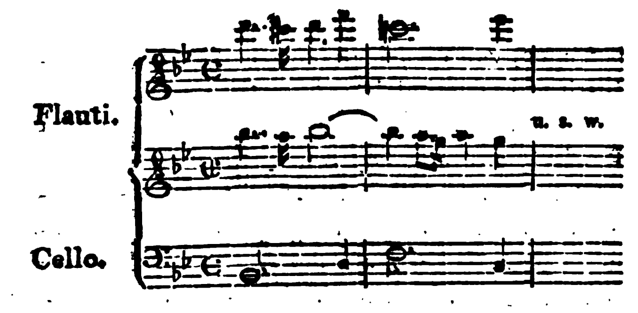
Violini. — *ff*

Viola. Bassi.

Es folgt ein Marsch in B-dur, der die Ankunft Kassanders, des Antigonus und ihrer Begleiter ankündigt; in demselben Rythmus singen die beiden Erstern ein Duett, in der Mitte kommt ein Andante mit Chören begleitet, ein Gebet zur Gottheit, unter diesem schwören sich die Krieger Kassanders und Antigonus, Einigkeit und vollkommne Freundschaft. Dies ist eins der origenellsten Musikstücke und von grofser Wirkung. Man mufs überhaupt, wenn man diese Musik gehört hat, die Partitur studiren, um sich einen Begriff von ihrer Erhabenheit zu machen, ein richtiges Urtheil über Spontinis grofses Genie zu fällen und nicht so in das Blaue zu reden, wie es wol einige thun, die sich gern das Ansehn geben mögten Pytagorasse zu sein. Ich gebe ihnen die Versicherung, dafs sie in der Musik vielleicht nicht einmal eine gute mathematische Definition nur eines diatonischen Klanggeschlechts zu machen im Stande sind.

Die Arie Kassanders mit den Worten: „O souvenir epouvantable" ist von grofser Wirkung, indem der Komponist immer mehr den Effekt im Ausdruck und in der Deklamation und die Erhabenheit seines grandiosen Styls steigert. Vor allem malt er in der Musik das Fest Alexanders, bei welchem Verrath ihm

Gift bereitete; in demselben Augenblicke wo die Blasinstrumente eine festliche und kriegerische Musik durchführen, bezeichnen die Violinen und Violen durch chromatische Gänge den Verrath, der dem grofsen Alexander das Gift reichte, dessen Opfer er wurde. Nun folgt die Arie der Olimpia mit den Worten: „Près d'un amant si tendre" wo die Musik den Karakter der Unschuld und Einfachheit trägt, und in einem melodiösen Duett schliefsend die Gesinnungen zweier zärtlich Liebenden ausspricht. Hierauf ist der sehr beachtenswerthe religiöse Marsch mit dreifachen Chor eine wahrhaft ausgezeichnete Arbeit. Um seine Vortrefflichkeit mufs man dieses variirte Thema betrachten: Andante religioso,



ich wiederhole, man mufs es hören, um den süfsen Eindruck, welchen eine so rührende Melodie auf das Herz des Hörers macht, zu empfinden. Ich würde zu weitläuftig werden, wollte ich eine ausführlichere Beschreibung davon machen, darum beschränke ich mich nur, oberflächlich das Interressante des Buches und der Musik zu berühren. In der Mitte dieses grofsen Stückes kommt, wie ich schon vorher sagte, das Andante aus der Sinfonie Des-dur, mit welchem der vortreffliche Komponist drei verschiedene Gemüthsbewegungen ausdrückt. Das Religiöse im Chor der Priester und Priesterinnen, die Zärtlichkeit der Vermählten, und endlich, Zorn und Rache welche Antigonus in seiner Brust gegen die beiden Liebenden setzt; zu gleicher Zeit spricht sein Chor den Racheschwur gegen Kassander aus. Dieser Moment ist von bewundernswürdiger Wirkung. Nach dem Fest mit Tänzen, deren Musik sehr originell, von dem Genie des berühmten Komponisten in eben dem klassischen Stil gehalten ist, nähert sich die nicht gekannte verschleierte Statira, mit einem Andante sostenuto, das ihren Gram bezeichnet. Die Ueberraschung, der Schreck, das Entsetzen mit welchem sie in Kassander den vermeinten Mörder sieht, alles dies kann nur Spontini mit so ergreifender Wahrheit ausführen; der Ausruf: „Kassander"! schlagend vom Orchester begleitet, Akkord E-♯, der Chor unter Furcht und Erstaunen „quel cri d'horreur et quels accens," Statira wiederholt es: Kassander Dis-♯ Götter. Dis-♯ Götter! Dis-♯ u. s. w. mufs ergreifen, und ich rufe mit dem berühmten Scarlatti: das ist die wahre Musik! Sie erweckt und macht nicht schläfrig! Welchen wunderbar theatralischen, nicht zu beschreibenden Effect, bringt der letzte grofse Chor hervor; Schmerz, Furcht, Wuth, alles ist für den hörbar, der nicht ein fühlloses Herz und halberstarrte Ohren mitbringt, um sich nicht von dieser grofsen und klassischen Arbeit zum bewunderndem Beifall hinreifsen zu lassen. Ich komme zum zweitem Aufzuge.

(Schlufs folgt.)

II.

Recensionen.

(Verspätet.)

Douze Etudes pour le Violon seul, composées et dediées à Mr. Louis Spohr Maitre de Chapelle d. L. A. O. l'Electeur de Hefse par H. A. Praeger. Oeuv. 44. Liv. I. et II. Leipzig chez Probst. Pr. jeder Lieferung 20 Gr.

Diese bei Probst in Leipzig erschienenen Etuden sind des ausgezeichneten Mannes würdig, dem sie zugeeignet sind. Man erkennt leicht überall den geübten Violinspieler; aber man würde dem Werke unrecht thun, wenn man darin nur geschickt zusammengesetzte Passagen zu finden glaubte. Der Verfasser hat Höheres geliefert, indem er mehrentheils wohlgesetzte, in sich abgeschlossene, den zu Gebot stehenden Ausführungs-Mitteln angemessene Musikstücke geschaffen hat. Für Anfänger ist dies Werk nicht geschrieben und erfodert einen geübten Spieler,

so wie es dahingegen für einen starken Violin-Spieler leichte Arbeit ist. Die Doppelgriffe sind überall gut; ganz vorzüglich schön aber in der 12ten Etude gearbeitet; die überhaupt in harmonischer Hinsicht ein Meisterstück zu sein scheint, ich bemerke nur, dafs wenige Violin-Spieler den übermäfsigen Griff von a bis ins zweigestrichene c im 8ten Tact des Moderato dieser Etude leicht zu machen im Stande sein dürften.

Die erste Etude ist zur Uebung in langen Bogenstrichen bestimmt und da die Fingersetzungen schwierig sind, so ist der Zweck einer Etude vollkommen erreicht. Die 2te Etude übt im raschen Saiten-Wechsel. Die 3te Etude die, was selten im Werke ist (?), melodisch anfängt, wechselt im Binden und Abstofsen der Noten. Die 4te hat eine ausgezeichnete Pafsage am Ende, wo Triolen und Sechzehntheile zugleich gehen. Die 5te Etude hat die Uebung im Abstofsen der Noten zum Zwecke; die 6te übt in der Ausführung des Pizzicato mit rascher Abwechslung. Die 7te Etude ist den Doppelgriffen gewidmet und die schwierige achte Etude im Neun-Achteltakte zeichnet sich durch angemessene Sprünge im raschen Tempo aus; das Presto am Schlufs dieser Etude ist hübsch gearbeitet, und lehrt schnelle Finger-Umsetzungen. Die 9te Etude ist nicht ausgezeichnet, wohingegen die 10te alla polacca originell gearbeitet ist und zu den besten gehörtt. Die 11te Etude ist die schwächste des Werkes. Ueber den Werth der 12ten Etude habe ich mich bereits ausgedrückt.

Titus.

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 5. September.

Heute sahen wir im Opernhause Belmonte und Konstanze von Mozart. Um die Aufführung der mozartschen Opern ist es hier nicht so gut bestellt, als man von Berlin erwarten sollte; es fehlt oft am rechten Eifer, oft sogar an den Mitteln. So waren z. B. in der Aufführung des Belmonte die Chöre so schwach besetzt — und dabei noch so unkräftig gesungen, dafs man hätte zweifeln sollen, vor derselben Bühne zu sitzen, auf der Glucksche und Spontinische Opern mit soviel Glanz aufgeführt werden. Haben etwa die Choristen in den letzten Monaten zuviel zu thun gehabt? — Dann fehlt uns aber für Belmonte ein Osmin und das ist schlimmer. Herr Wauer leistet, was in seinen Kräften steht und verdient, da er nun einmal Osmin sein soll, für seine Anstrengungen alles Lob. Aber seine Stimme reicht nicht aus und es ist nicht seine Schuld, wenn die tiefen Töne, auf deren volle Kraft Mozart gebaut hat, schattengleich verschwinden. Ein noch bedenklicheres Hindernifs ist der gedrückte und naselnde Klang seiner Stimme, die sich, wie es scheint, nie zu dem Ausdrucke eines wahrhaft kräftigen, frei entwickelten Karakters erheben kann. Ein Kleinbürger oder dergleichen, in gedrücktem Verhältnifse, in geringem Treiben befangen, von niedrigen Sorgen gezwickt — ein Justitiar in Paesiello's schöner Müllerin, ein Verwalter, voller Sorgen ob der bevorstehenden Bewillkommnung des neuen Gutsherrn in der letzterwähnten Operette von Boieldieu — solchen Rollen kann man gar keine bessere Besetzung wünschen, als durch Herrn Wauer; da ist Stimme, Vortrag, Spiel — alles ist höchst ergötzlich, bisweilen meisterhaft zu nennen. Aber der Himmel schenke unserer Bühne einen andern Osmin.

Als Konstanze trat zum erstenmale Fräulein Veltheim aus Dresden auf. Sie zeigte eine sehr angenehme Stimme von bedeutendem Umfange, eine gute Gesangmethode, sehr lobenswerthe Bravour (obwohl nicht alle Passagen deutlich genug auseinander gesetzt waren) und glänzte mit einem vortrefflichen Triller. Zu mehrem gab die Rolle ihr wol keine Veranlassung.

Berlin, den 7. September.

Wenn wir uns neulich begnügen konnten, von der Kunstfertigkeit des Fräuleins Veltheim zu berichten, so gilt es heute die Frage, was sie als Künstlerin in der Rolle der Donna Anna in Don Juan vermocht hat. Anna ist der höchste Karakter, den Mozart geschaffen, eines

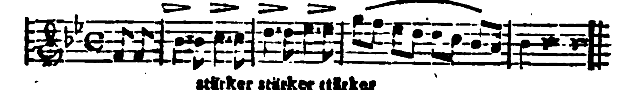
der edelsten weiblichen Gebilde, welche die Litteratur der Tonkunst aufzuweisen hat. Nur die vollendete Künstlerin darf es wagen, in dieser Rolle aufzutreten, ohne gegen Mozarts heiligen Genius zu sündigen. Für diese Rolle genügt nicht Stimme, nicht Fertigkeit, selbst nicht jener allgemein anmuthige Vortrag, der sein Ziel im Vermeiden alles Schroffen und Widrigen, in einer reizenden Bewegung, in einer leichten Anregung der Empfindung sucht; es ist auch mit leidenschaftlichen Accenten an der und jener Stelle wenig gethan. Der ganze Karakter mufs lebendig erschaut, vollkommen angeeignet und in der herrlichen Enheit dargestellt werden, in der ihn Mozart erschaffen hat; diese bei jeder Rolle gerechte Foderung ist bei dieser unerläfslich. Nur in ihrer Erfüllung erhält jeder Moment seine wahre Bedeutung und volle Geltung.

Ueber Don Juan zu schreiben, ist in der That nicht sehr lockend, da die höchste Auffassung dieser Oper schon von Hoffmann in seinen Fantasiestücken niedergelegt ist. Hoffmann hat durch seine vortreffliche Darstellung Mozarts Meisterwerken die schönste Huldigung erwiesen u. den Sängern, die im Don Juan eine Rolle auszuführen haben, das herrlichste Vorbild für ihre Leistungen aufgestellt. Um so tadelnswerther ist der Sänger, der dennoch aus einer Rolle im Don Juan nichts, als eine trockne Deklamations- und Solfeggienübung zu machen weifs; um so weniger zu billigen, wenn sogar Hauptrollen, z. B. eben die der Anna, Künstlerinnen überlassen werden, die ihnen nicht gewachsen sind. Dieses Urtheil müssen wir nach strenger Gerechtigkeit über die heutige Darstellung der Donna Anna durch Fräulein Veltheim aussprechen. Was liegt in der Rolle, wie reich und wahr ist der Karakter von Mozart ausgebildet und wie ungenügend hat Fräulein Veltheim ihre Aufgabe gelöst!

Vom ersten Auftritt an sehen wir Donna Anna in tragischer Bewegung. Don Juan hat den frevelnden Angriff gewagt; ein schwächerer Karakter würde in seiner Flucht Rettung und Befriedigung gefunden haben; Annas edlerer Sinn erträgt nicht die Beleidigung; die in ihrer Person dem hohen, allgemeinen Rechte auf Freiheit und persönliche Unverletzbarkeit widerfahren ist — sie, die von der Beleidigung angetastet war, fühlt sich zur Rächerin aufgerufen, auf Gefahr ihres eigenen Lebens.

Non sperar, se non m'uccidi, ch'io ti lasci fuggir mai

Ja man fühle die rythmische und melodische Steigerung des Gesanges bei diesen Worten:
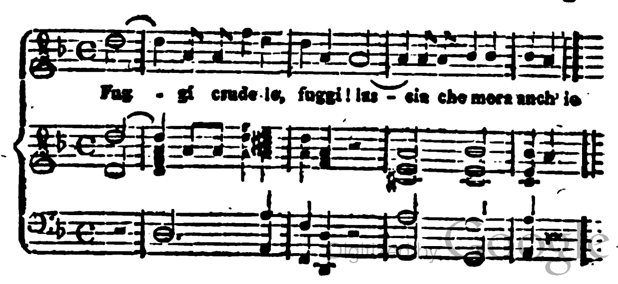


bis im letzten Takte die Stimme in Zorneswuth wieder zurückgeschleudert wird — man höre den Sturm des Orchesters — man erwäge die Worte:

Come furia disperata ti saprò perseguitar:

diese Worte im Munde der Anna, wie wir sie später kennen lernen: und es ist nicht mehr zu verkennen, dafs ein furchtbareres Geheimnifs Anna aus dem sichern Schlosse, Don Juan nachreifst. Don Juans zerstörende Wuth hat ihren letzten Sieg errungen. Das Unglück kettet sich an die Schmach — Annas Vater fällt — sie hat den Zweikampf und seinen Tod herbeigezogen. Fortan ist für sie keine Ruhe und Rettung; ihr Geschäft ist die Rache, ihre Hoffnung ist der Tod. Diese Stellung giebt ihr die hohe tragische Weihe, hebt sie so weit über ihre Umgebungen, über den guten, schwächlichen Ottavio, der bald rächen, bald heirathen möchte und nichts vollbringt, dafs der nicht einmal sie begreift.

Daher, als der Schreck sie neben der Leiche des Vaters bewufstlos niedergeworfen, ist fast der erste Gedanke, der in ihr wieder erwacht, der neben den tiefsten Schmerzenslauten Sprache erringt, der Aufruf zur Rache. Ja, ehe er noch Worte findet, ahnet man schon in dem für blofse Klage viel zu gewaltigem Ausbruche des Allegro
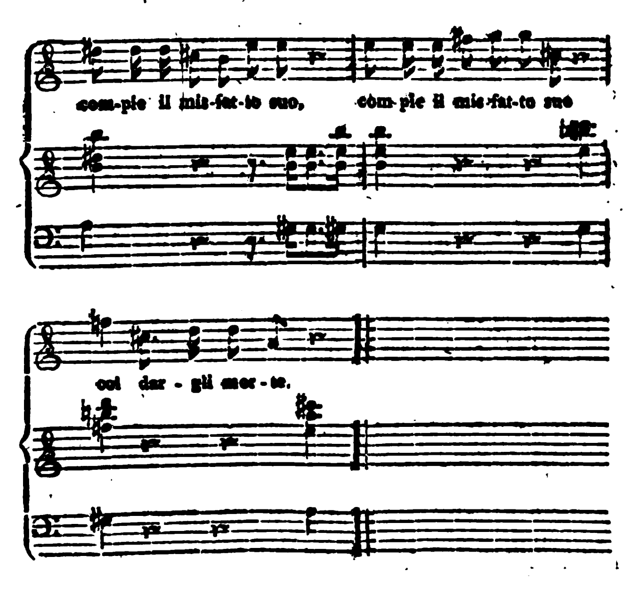


indem sich aus Anna's Gemüth eine Kraft ent-

faltet, die selbst aus der leidenschaftlich stürmenden Introduktion nicht zu ahnen war.

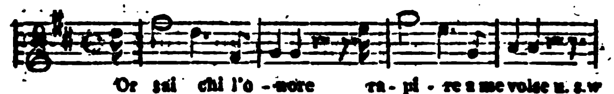
Diese Kraft und das Beruhen in dem einem Zweck der Rache wird bewährt durch die ruhigere Haltung, die Anna nach solchem Schlage zu erringen vermag, wenn wir sie im Quartett wieder sehen — gleichviel übrigens, ob der Dichter des Don Juan diese ruhige und beruhigende Scene absichtlich herbeigeführt hat, oder nicht. Don Juan stand ihr hier unerkannt als gleichgültiger Fremder gegenüber. Seine letzten leidenschaftlichen Worte zu Elviren verrathen in ihm jenen Ruchlosen, schleudern Anna in den Strom der verzweiflungsvollen Unruhe zurück, vernichten ihre Fassung — unfähig sich und die Verhältnisse zu erkennen, ruft sie in dem heftigsten Ausdrucke der Angst nach Hülfe, nach Schutz (Recitativ und Arie der Anna.)

Per pietà soccorete mi!

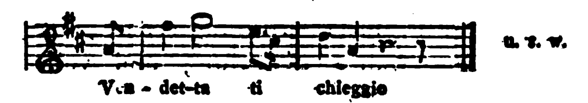
Nicht länger vermag sie zu schweigen; was bis dahin verborgen blieb, wird nun offenbar und nun ist ihr Geist jeder lastendenden Fessel frei, erhebt sich nun über Unglück und Schmach — der Zweikampf, der Tod des Vaters wird nun nicht beklagt. — Die Glut der Leidenschaft bricht in helle Flammen aus (daher Schlag auf Schlag die Modulation von A-moll nach G-dur, nach E-moll, nach H-moll nach E-dur) und in gewaltigen Accenten werden die letzten Worte der Erzählung



der erste Ruf der Rache. Sie nun durchströmt die folgende Arie in einem unversiegenden Feuer-Gufse, von ihr erfüllt tritt Anna aus den Schranken ihres Geschlechtes, steht als gerüstete Heldin da; jede Bewegung ist grofs und voll sieggewisser Kraft, jeder Ton in dem ersten Satze der Arie
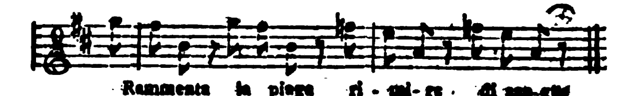


ist ein herrschender Ruf; die rollenden Bässe schlagen an, wie die Brandung an den Fels, nicht ihn erschütternd, sondern seine Unerschütterlichkeit bewährend; wie ein Blitzstral schlägt der Racheruf



die Seele und zwingt das aufgeregte Orchester nachzuhallen, selbst der Schmerz der Rückerinnerung

Rammenta la piaga del misero seno
Rimira di sangue coperto il terreno —

wird zur treibendern, drängendern Mahnung, steigert sich bei der Wiederholung



bis zum erstickenden Zorne, bis in der letzten Steigerung V e n d e t t a



die Welt durchziehen möchte und in die Waffen, in die Waffen rufen gegen Don Juan — und doch ein leiser Nachklang des tiefsten Wehs nicht unterdrückt wird. —

Der Ruf der Rache ist erhört und Anna's Pflicht erfüllt. In ihr, die nur reinen Sinn und Liebe gekannt, mufste der Gedanke der Rache geboren werden, um geheiligt zu sein. Sie nicht soll das Werkzeug der Vollstreckung sein, ihr Verlobter ist zu schwach; mächtigere Wesen vollbringen es. Anna hat nur noch das Gebet zum Himmel um Schutz und Rache.

Aber eben nun muſs sie vergehen. Das letzte Geschäft ihres Lebens ist vollbracht, ihr Geschick ist nicht wieder herzustellen. Wenn sie wieder erscheint (im Sextett) wird sie schon bei ihrem Eintritte als das Opfer verkündet, als die unrettbar hingeopferte — wer erkennt das nicht mit unbeugsamer Gewiſsheit in dem leisen Paukendonner, der in dem Es-dur-Satze bei der unerwarteten Wendung nach D-dur auf A ahnungsvoll eintritt? Der arme Ottavio wollte trösten — da wendet sich der Gang aus dem hellern Dur nach Moll — der ahnungsvolle Donner rollt verhallend, und in langen Tönen haucht Anna ihren Schmerz und ihre Lebenskraft aus. Sie möchte dem bald ganz Verlassenen noch ein tröstendes Lächeln schenken — daher die unendlich tief gefühlte Wendung nach B-dur; aber nur einen Augenblick ist sie dieses Liebesopfers fähig:

sol la morte il mio pianto può finir.

Nie ist das Vergehen im Schmerz und die zuverlässige Ahnung der nahen Auflösung so gesungen worden, wie hier von Mozart. — Die nun folgende Scene der Anna ist der Rückblick der Scheidenden auf das blühende Leben — es ist der Sinn von Göthes unsterblichem

So laſst mich scheinen, bis ich werde —

Dieses sind die Grundzüge des erhabensten, reinsten, edelsten Karakters, den Mozart geschaffen. Aus ihnen muſs Gesang und Spiel bis in die kleinsten Motive hervorgehen; sie müssen der Schauspielerin vor Augen stehen, wenn sie nicht jeden Augenblick Gefahr laufen will, die schöne naturgemäſse Entfaltung des Karakters zu zerrütten. Das reine, zart und tief fühlende — noch nicht zum Selbstbewuſstsein erwachte Herz, der edle hohe Geist der Donna Anna muſs in der Schauspielerin erwacht sein, dann ist sie erst Anna — vor dem Beginn des Drama. Nun muſs sie den fürchterlichen Schlag auffassen, der die Introduktion herbeiführt. Das Herz ist erwacht, In jenem zertrümmerten Heros, in jenem gefallnen Sohne des Lichts hat es den Gegenstand seines Lebens erblickt und von ihm den Todeskeim empfangen. So muſs Anna auftreten, ihr selbst unklar, was sie dem Juan nachreiſst, ob Liebe oder Haſs. Gesang und Spiel müssen leidenschaftlich hervorbrechen, immer gewaltiger andringen und immer zurückwankend die verlorne Ruhe, die Fassungslosigkeit Annens erkennen lassen. Was hier in der Besinnung raubenden Gährung aller Leidenschaften, was im Duett im halben Wahnsinn hervorbrechen will, die Weihe zur Rache muſs in der Scene der Anna nach dem Quartett ausgebildet, reif, in vollem Lichte hervorzutreten. Hier endlich ist der Punkt, wo — nicht das Zucken der Leidenschaft, nicht der unstät, fieberisch pochende Puls, fast wahnsinnige Ueberspannung durch Angst, Ohnmacht Wehklage durchdringen, sondern wo die volle, gediegene, gerüstete Kraft der Heldin in jedem Tone, in jedem Blicke ausströmen, die ganze Haltung derselben, jede Bewegung mit höherm Leben beseelen muſs. Die Schauspielerin, die bis dahin nicht ihre höchste Kraft gespart hat, die es nicht versteht, alles Vermögen, dessen sie mächtig ist, in dieser Scene zusammenzudrängen, alle Gluten, die sich in ihr entzündet haben, zu Einem Blitzstrahl zu verdichten, ist nicht fähig und nicht würdig der Rolle. Die Künstlerin aber, welche es vermag, Mozarts heilige Schöpfung zu fassen und in sich lebendig werden zu lassen, wird keine ergiebigere, dankbarere Rolle finden können. Jede Kraft wird Gelegenheit finden, hervorzutreten, jede an dem Orte, wo sie allein genügt, sie allein volle Geltung hat. Nichts wird sie herbeiziehen, nichts voreilig auswerfen müssen. Die ruhige Sprache eines sanften Gemüths die Hoheit, welche überall herrschen muſs, das Gebet eines reinen, kindlich gläubigen, der Erde enthobenen Wesens, der Schwanengesang einer Thekla, der Ausdruck einer nur nach dem Tode sich sehnenden Trauer, des Schrecks, der Verzweiflung, des erstickenden Zornes, des vernichtenden Schmerzes — alles, alles ist in dieser Rolle wahr und naturgemäſs, alles folgt in der günstigsten und natürlich nothwendigen Ordnung. —
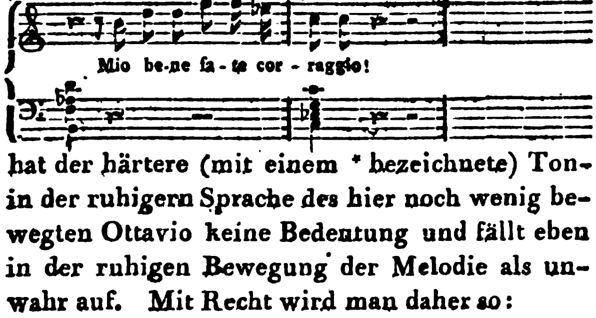
Von alle dem hat Fräulein Veltheim soviel, wie nichts gezeigt. Sie stand in der Introduktion neben Don Juan, den Arm zierlich und zart auf seine Schultern gelehnt, die volle Front dem Publikum zugewendet, als sollte eben in einer Anglaise herunter chassirt werden; auch

ihr Gesang sprach nichts gröſseres und heftigeres aus, als etwa ein Miſsverständniſs beim vorigen Tanze. Nach dem Duett ging sie frei und heiter Arm in Arm mit ihren Ottavio ab. Und nun der Gesang in diesem Duett! Welch ein Dämon zwingt denn alle Sänger und Gesangmeister, eben die sprechendsten Stellen in den Recitativen durch jene unglücklichen sogenannten Hülfsnoten zu verderben!

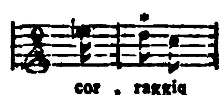
Bisweilen dienen diese Hülfsnoten *), Härten der Melodie, die keine Bedeutung und ihren Ursprung blos in einer Achtlosigkeit beim Niederschreiben der Komposition haben, auszugleichen. Z. B. in der Rachescene der Anna, als sie die ersten Worte

Don Ottavio, son morta! — Soccorete mi!

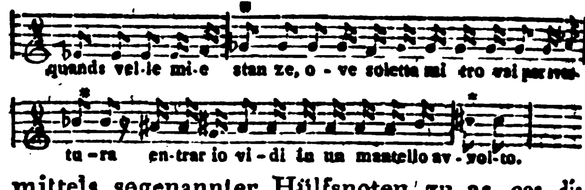
ausgerufen und Ottavio, sie nicht begreifend, gar nicht ahnend, was sie so erschüttern kann, nur einen neuen Ausbruch ihres Schmerzes zu sehen glaubt, sie beruhigen will:



hat der härtere (mit einem * bezeichnete) Ton in der ruhigern Sprache des hier noch wenig bewegten Ottavio keine Bedeutung und fällt eben in der ruhigen Bewegung der Melodie als unwahr auf. Mit Recht wird man daher so:



schlieſsen. Ferner dient die Hülfsnote bisweilen als Schärfung der Melodie, da wo sie dem Komponisten nicht wichtig genug war zu eigner Anzeichnung, oder wo er ihre Nothwendigkeit übersehen hat. So scheint es zweckmäſsig, daſs man in demselben Recitative im Beginn der Erzählung — wenn man nicht noch wichtigere Veränderungen vornehmen will — wenigstens die mit * bezeichneten Töne



mittels sogenannter Hülfsnoten zu as, ces, dis erhöht. (Schluſs folgt.)

*) Wenn von zwei Silben, die der Komponist auf demselben Tone deklamirt hat, die erste um einen oder einen halben Ton höher gesungen wird, so daſs sie einen Vorhalt zu dem nachfolgenden Tone bildet, so nennt man den solchergestalt veränderten Ton eine Hülfsnote.

Aus Leipzig. Ende August.

(Schluſs.)

Demoiselle Hanf war Pamina. Das Duett „bei Männern welche Liebe fühlen," verzierte sie ein wenig zu viel. Zu solchen Verzierungen gehört eine feste Sängerin und solche Partieen übersteigen bis jetzt noch die Kräfte dieser jungen Gesangknospe. Wir wollen indeſs nicht ihr, sondern der Gesanglehrerin am hiesigen Theater die Schuld beimessen. — Die Königin der Nacht hatte Madame Werner übernommen. Sie sang beide Bravour-Arien mit Kraft und Rundung so wie sie Mozart geschrieben hat, und erndtete allgemeinen Beifall ein. Früher gab Mad. Werner die Pamina und Mad. Sessi Neumann die Königin der Nacht. Herr Köckert, der früher als Saratsro die Arie „In diesen heiligen Hallen etc." zur Ungebühr verzierte, sang diesmal seine Partie ganz vorzüglich und brachte in der Arie nicht eine Manier an. Seine kräftige schöne Stimme sprach zum Herzen und er erhielt nicht allein den rauschendsten Beifall, sondern auch eine Auffoderung zum Da Capo. Er sang noch einen dritten Vers, wieder einfach, und der Beifall war derselbe. Nun wird der brave junge Mann wol zur Ueberzeugung gekommen sein, daſs ein einfacher kräftiger Gesang, besonders im Baſse, mehr wirkt, als fade und immer wiederkehrende Schnörkeleien. Die drei Damen Demois. Böhler, Demois. Vogt und Madam Köckert, früher Demois. Mollard, können schwerlich bei irgend einer Bühne besser aufgestellt werden; aber die Knaben gehen rückwärts. — Das Orchester exekutirte vortrefflich.

Ueber das Auftreten der Madam Grünbaum K. K. Hofsängerin von Wien nächstens.

K. E. Ebers.

Hierbei der literarisch- artistisch- musikalische Anzeiger No. 6.

Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger

zum Freimüthigen und zur musikalischen Zeitung.

No. 6. Den 11. September 1824.

Literarische Anzeigen.

Bei Joseph Stenz in Mainz ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Braun, (G. Chr. Dr. u. Prof.) Die Rheinfahrt. Ein Natur- und Sittengemälde des Rheinlandes. Mit 1 Titelkupf. u. 1 Vignette. 8. Mainz. 1824. in einem schönen Umschlag geheftet. 1 Thlr. 12 Gr.

Parânesis, oder Zuruf an die Christen von einem Katholiken. gr. 8. Ebendas. 1824 12 Gr.

Rechtfertigung der katholischen Kirche gegen die Anfälle eines Schriftstellers, der sich orthodox nennt; oder Widerlegung eines Werkes, betitelt: Betrachtungen über die Lehre und den Geist der orthodoxen Kirche von Alexander v. Stourdza, aus dem Französischen übersetzt von C. Fleischer, mit einem Vorworte von Dr. A. Räß und Dr. N. Weiß. gr. 8. Ebendas. 1824. 1 Thlr. 12 Gr.

Widerlegung der Lang'ischen Behauptung einer gesetzlichen Sünde-Anbefehlung unter den Jesuiten; nebst Andeutung von philosophischen Heilmitteln gegen die vier innern Hauptrevolutionsprincipe im jetzigen Europa, von Christian Mensch, einem Protestanten. 8. Ebend. 1824. geh. 21 Gr.

Bei Ph. H. Guilhauman in Frankfurt a. M. ist erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands und der Schweiz (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Cardelli, Haushofmeister des Herzogs von **. Handbuch für Kaffeewirthe, Zuckerbäcker und Destillateurs; enthaltend, die beste Verfassungsweise, um Caffee, Chocolade, Punsch, Eis, erfrischende Getränke, Liqueurs, in Brandwein eingemachte Früchte, Zuckerwerk, Spiritus, Essenzen, künstliche Weine, leichtes Backwerk, Bier, Aepfelwein, wohlriechende Wasser, Pomade und Schönheitsmittel zu verfertigen, nebst Zubereitung der Essige und aller Arten von Brandweinen. Ein auch für Parfümeurs, Droguisten und Herboristen sehr nützliches Werk, und unentbehrlich für diejenigen Personen, welche die Annehmlichkeiten des Lebens genießen wollen. A. d. Franz. nach der dritten Auflage übersetzt. 8. geheftet. 1 Thlr.

Aus obigem Titel ist wohl der Inhalt dieses Buches zu ersehen, allein nicht das Gehaltvolle der Rezepte, deren an 700 darin enthalten sind: wenn in einem Zeitraume von zwei Jahren von einem solchen Werke drei Auflagen nöthig werden, wie es mit dem Original dieser Uebersetzung der Fall gewesen, so kann dieses wohl als ein sehr gültiges Argument für dessen Zweckmäßigkeit gelten, zumal da in Frankreich dergleichen Gegenstände, als in gedachtem Werke sich befinden, häufig theoretisch und praktisch abgehandelt worden sind. Dem Verfasser hat, als Haushofmeister eines Herzogs, freilich weit mehr zu Gebote gestanden, als vielen andern, um seinen Rezepten die möglichst intensive Vollkommenheit zu verleihen. Unter den Rezepten befinden sich gegen 100 derselben, deren Gebrauch zugleich kopf- herz- brust- magenstärkend u. s. w. ist, und welche, die gegen Schwindel, Husten und viele andere Krankheitsanfälle dienen können.

Anzeige

vom herabgesetzten Preise der vier Jahrgänge der Cornelia, 1820, 1821, 1822 und 1823, und der Versendung des Jahrgangs 1825.

Auf vielfältiges Verlangen hat sich der Unterzeichnete entschlossen, die vier Jahrgänge 1820 bis 1823 des Taschenbuchs

Cornelia. Taschenbuch für Teutsche Frauen. Herausgegeben von A. Schreiber. Mit Kupfern.

auf den geringen Preis von fl. 4. — oder Rthlr. 2. 16 ggr. herabzusetzen, um welchen sie durch alle solide Buchhandlungen (in Berlin durch die Schlesingersche Buch- und Musikhanglung) zu erhalten sind (so lange nämlich der nicht bedeutende Vorrath aller vier Jahrgänge reicht).

Die Jahrgänge 1820, 1822 und 1823 werden auch einzeln abgegeben zum herabgesetzten Preise von fl. 1. — oder 16 ggr. jeder Jahrgang.

Von dem **gegenwärtigen** Jahrgange (1824) der Cornelia, womit eine neue Folge begonnen hat, die an Bogenzahl, Größe des Formats, Vorzüglichkeit der Kupfer und sonstiger äußerer Eleganz bedeutend mehr leistet, sind noch eine kleine Anzahl Exemplare vorräthig, und durch alle solide Buchhandlungen à fl. 4. = Rthlr. 2. 16 ggr. zu haben. Der Verleger hat die Genugthuung gehabt, von dem Publikum seine Bemühungen zur Vervollkommnung dieses Taschenbuchs, durch reichlichen Absatz anerkannt zu sehen, und er hofft, daß der so eben erschienene und durch alle Buchhandlungen zu erhaltende Jahrgang für 1825, der mit vortrefflichen Kupfern von **Eßlinger**, **Fleischmann**, **Hoffmann** und **Lips** geziert ist, und dessen innerer Gehalt sich eben so sehr auszeichnet, sich jenes Beifalls noch in höherm Grade werde zu erfreuen haben.

Heidelberg im August 1824.

Joseph Engelmann.

Bei **F. A. Herbig in Berlin** erschien so eben in einer Deutschen Uebersetzung

von Washington Irving

Königsmark, der lange Finne, ein Roman aus der neuen Welt. Aus dem Engl. vom Uebersetzer der Jungfrau am See. 2 Bde. 2 Thlr. 12 Gr.

Ferner in demselben Verlage:

Aphanasia,

oder der Kampf der Liebe im Norden und Süden. Nach wahren Ereignissen aus den Jahren 1812 bis 15, mitgetheilt von C. F. W. Bork, ehemaligen Ruß. Kaiserl. Hofschauspieler zu St. Petersburg. 1 Thlr. 12 Gr.

Der Verfasser lernte während seines Aufenthalts in Moskau eine angesehene gräfliche Familie kennen, und theilt hier unter Veränderung der Namen, höchst interessante Ereignisse aus dem Leben derselben — und zugleich einzelne Schilderungen und Scenen aus dem letzten Kriege mit, die bis jetzt nicht bekannt wurden und einen passenden Uebergang gewähren. Diese dem Leben entnommenen, rasch auf einander folgenden Begebenheiten und Verwikkelungen sowohl, als die sich dabei entfaltenden Charaktere, sind ganz geeignet, den Leser zu fesseln und seine Spannung in dem Grade zu steigern, daß es sich Wenige werden enthalten können, das einmal angefangene Buch vor der Beendigung aus der Hand zu legen.

Bei **P. H. Guilhauman in Frankfurt a. M.** ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Ansichten aus dem Rheinlande über die neue preußische Kirchenagenda. gr. 8. geh. 4 Gr.

Cardelli, Handbuch für Kaffeewirthe, Zuckerbäcker und Destillateurs; enth.: die beste Verfahrungsweise um Kaffee, Chokolade, Punsch, Eis, erfrischende Getränke, Liqueurs u. s. w. zu verfertigen, nebst Zubereitung der Essige und aller Arten von Brandweinen. Aus dem Franz. 8. geh. 1 Thlr.

Distling, die Rheinfahrt; ein didaktisches Gedicht. 8. geh. 6 gr.

Ellrodt, Fr. Wilh. von, über Zweck und Einrichtung des Bürgermilitairs zu Frankfurt a. M. gr. 8. 8 gr.

Howship, Joh. praktische und durch zahlreiche Krankheitsgeschichten erläuterte Bemerkungen über die Zufälle, die Unterscheidung und Behandlung einiger der wichtigsten Krankheiten der untern Därme und des Afters. Nach der zweiten Aufl. a. d. Engl. übersetzt von Dr. El. Wolf. gr. 8. 1 Thlr.

Wagner, Dr. F. L., neues Handbuch der Jugend für katholische Bürgerschulen, umgearbeitet von Dr. und Prof. Th. A. Dereser. 6te verm. und verb. Auflage, gr. 8. 12 Gr.

Waller, Joh., Abhandlung von dem Alpdrücken, dem gestörten Schlafe, erschreckende Träume und nächtlichen Erscheinungen. Nebst der Heilart dieser lästigen Zufälle; a. d. Engl. übers. von Dr. El. Wolf. 2te Aufl. 8. geh. 8 Gr.

In der Reinschen Buchhandlung in Leipzig ist so eben der 3te Theil von

Hadschi Baba's Abenteuer,

herausgegeben von Jacob Morier.

Aus dem Englischen übersetzt von Rudolf Wald.

erschienen. Preis der 3 Thle. 4 Thlr.

Diese gelungene Uebersetzung zeichnet sich wegen ihrer vielen trefflichen Anmerkungen und des Anhangs: **über den gegenwärtigen Zustand Persiens und den Charakter seiner Bewohner** ganz besonders aus.

(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung)

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen (in Berlin an die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung) versendet:

Hesekiel, Blicke auf Halle und seine Umgebungen. Ein Wegweiser für Reisende und zur freundschaftlichen Erinnerung für ehemalige academische Bürger. Mit 16 Vignetten und

einen Plan. 8. Halle. gebunden 2 Thlr. 8 Gr. auf Schreibp. 3 Thlr. Schweizerp. 4 Thlr.

Mill, J., Elemente der Nationalökonomie, aus dem Englischen übersetzt von Dr. A. L. von Jakob, mit Zusätzen vom Staatsrath von Jakob. 8. Halle. Druckp. 1 Thlr. 18 Gr. Schreibp. 2 Thlr. 8 Gr. Schweizerp. 3 Thlr.

In diesem Werke sind die Grundsätze der Nationalökonomie mit der größten Präcision und Klarheit vorgetragen und das System dieser Wissenschaft ist nicht leicht deutlicher zu übersehen. Daher eignet es sich nicht blos für Staatsgelehrte, sondern kann als ein zweckmäßiges Lehrbuch für alle gebildeten Stände betrachtet werden, welche sich einen richtigen Begriff von dieser Wissenschaft in möglichster Kürze verschaffen wollen. Die von dem Hrn. Staatsrath v. Jakob hinzugekommenen Zusätze geben der Uebersetzung einen nicht unbedeutenden Vorzug vor dem Original.

Carl August Kümmel in Halle.

Für Orgelspieler.

In Merseburg bei Kobitzsch ist erschienen:

Was hat der Orgelspieler bei kirchlichen Gottesverehrungen zu beobachten? von Wilhelm Schneider. Preis 8 Gr.

und durch die Reinsche Buchhandlung in Leipzig zu beziehen.

(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.)

Neue Musikalien,

des Verlags von H. A. Probst in Leipzig, welche in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin vorräthig zu finden sind:

Blangini, F. Drei neue italiänische Canzonetten mit untergelegten deutschen Liedern von W. Gerhard, mit Begl. des Pfte. 10 Gr.

Danzi, T. Sechs Lieder mit Begleitung des Pfte. op. 70. 16 Gr.

Berbiguier, T. Fantaisie sur la Cavatine de la Gazza ladra de Rossini pour la Flûte avec Orchestre. op. 65. 1 Thlr. 4 Gr.

Fürstenau, A. B. Variations brillantes sur un thême de Preciosa: „Es blinken so lustig die Sterne" pour la Flûte avec Orchestre. op. 50. 1 Thlr. 16 Gr.

Cremont, P. Trois grands Duos concertans pour deux Violons. op. 12. 1 Thlr. 8 Gr.

Berbiguier, T. Trois Duos concert. pour deux Flûtes composés des Ouvrages de Mozart, Cimarosa et Rossini. op. 66. Liv. 1 et 2. à 20 Gr.

Kummer, Gasp. Trois Duos faciles p. deux Flûtes. op. 14. 1 Thlr.

Kuhlau, Fr. Trois grands Solos pour la Flûte avec Acc. de Pianoforte ad lib. op. 57. No. 1. 1 Thlr.

Carafa, M. Ouverture de l'Opéra du Valet de Chambre pour le Pianoforte avec Flûte ou Violon. 12 Gr.

Ries, F. „Rule Britannia" Grandes Variations pour le Pianoforte avec tout l'Orchestre. op. 116. (Es dur.) 2 Thlr. 16 Gr.

Czerny, Charles. Quatriéme Sonate pur le Pianoforte. op. 65. 1 Thlr. 20 Gr.

— — Rondeau en Walse pour le Pianoforte. op. 66. 1 Thlr.

Kalkbrenner, F. Air varié pour le Pianoforte op. 51. 10 Gr.

— — Trois Andante pour le Pianoforte. op. 54. 10 Gr.

Pixis, I. P. Variations sur un thême national de l'Ukraine pour le Pianoforte. op. 67. 12 Gr.

Reissiger, G. Etrennes aux Eléves. Deux Sonates agréables pour le Pianoforte. op. 22. No. 2. 14 Gr.

Schmitt, Aloys. „O ma tendre Musette" Thême avec Variations billantes pour le Pianoforte. op. 43. 16 Gr.

Schoberlechner, F. Sonate pour le Pianoforte. op. 25. 16 Gr.

Beethoven, L. v. Grand Trio. op. 1. Nr. 1. arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par Fréd. Schneider. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Grand Trio. op. 11. dito. dito. 1 Thlr.

Mayer, Charles. Ouverture pour le Pianoforte à 4 mains. 16 Gr.

Mühling, A. Grand Nocturne pour le Pfte. à 4 mains. op. 29. 1 Thlr. 8 Gr.

Seyfried, J. de, Ouverture de l'Opéra: „Zum goldnen Löwen," pour le Pfte. à 4 mains. op. 48. 20 Gr.

Molino, F. Trois Rondeaux brilants d'une Exécution facile pour la Guitare. op. 28. 10 Gr.

Neue Musikalien,

welche in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34, zu haben sind:

Auber, Ouvertüre zur Oper: Der Schnee (La Neige), für das Pfte. 8 Gr. — Dieselbe zu 4 Händen arrangirt. 16 Gr. — Aus derselben Oper Nr. 1. Duett: Er küßt schon zärtlich ihre Hand. 8 Gr. — Nr. 3. Recitativ und Arie: Himmlische Freundschaft. 8 Gr. — Nr. 4. Duetto: Die Trennung kann ich nicht ertra-

gen. 12 Gr. — Nr. 6. Rondo: Ich kann zwar freundlich blicken. 8 Gr. — Nr. 8. Romanze: Ringsum in dem Pallaste. 6 Gr. — Nr. 10. Duetto: Für mich Herr Graf. 12 Gr. — Nr. 11. Recitativ und Arie: Die Flur im weißen Kleide. 12 Gr.

Vogler, G. J. Abt, Requiem seu missa pro defunctis accomodata clavicimbalo a C. H. Rink. 4 Thlr.

In der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34, ist erschienen:

Spontini. Preußischer Volksgesang, mit Begl. des Pianoforte. 12 Gr. — Derselbe für vollständige Türkische Musik mit Hinzufügung der Streich-Instrumente in Partitur. 3 Thlr.

— Von Demselben. Großer Sieges- und Festmarsch für das Pfte. 14 Gr. — Derselbe für vollständige Türkische Musik mit Hinzufügung der Streich-Instrumente in Partitur. 3 Thlr.

— Von Demselben. Sämmtliche Ballets aus der Vestalin für das Pianoforte eingerichtet von F. L. Seidel. 1 Thlr. 12 Gr. — Triumph-Marsch daraus. 4 Gr. — Trauer-Marsch daraus. 4 Gr.

— Von Demselben. Ballette und Märsche aus Cortez, für das Pfte. arrangirt von Carbonel. 1 Thlr. 4 Gr. — Marsch der Mexicaner für das Pfte. 6 Gr.

— Von Demselben. Priester-Marsch aus Olimpia, für das Pianoforte eingerichtet von Klage. 8 Gr. — Derselbe für das Pfte zu 4 Händen arrangirt. 12 Gr.

Benelli, A. Scena e Polacca con accompagnamento di Pfte. op. 31. 14 Gr.

— Recitativo e Cavatina con accompagn. di Pfte. op. 32. 8 Gr.

— Cavatina con accompagnamento di Pianoforte e Flauto, o Violino ad libitum. op. 33. 8 Gr.

Kulenkamp, G. C. Introduction et Variations sur un Thême, tiré de l'Opéra l'Enlèvement du Serail, de Mozart, pour Pianoforte. op 8. 14 Gr.

Musik-Anzeige.

Binnen vierzehn Tagen erscheint in unserm Verlage als Eigenthum:

Kalkbrenner, F. Variations brillantes, über verschiedene Thema's aus dem Freischütz für Pfte. op. 11.

Schlesingersche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Ferner erscheint daselbst zur Michaelis-Messe d. J.

Jost's Geschichte. 5r Band. Der Preis ist 1 Thlr. 20 Gr.

Neue Französische Bücher.

In der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34, ist zu haben:

Histoire de la Régénération de la Grèce, comprenant le précis des évènements depuis 1740 jusqu'en 1824. par F. C. H. L. Pouqueville. Avec Cartes et Partratis. 4 vol. 8. Paris 1824. 14 Thlr. 16 Gr.

— D'Italie de 1789 à 1814. par Ch. Botta 5 vol. 8. Paris 1824. 14 Thlr. 14 Gr.

— Militaire de la Campagne de Russie en 1812 par le Colonel Boutourlin. 2 vol. 8. avec Atlas in fol. Paris 1824. 12 Thlr. 12 Gr.

Mémoires pour servir a la vie du Général La Fayette et à l'histoire de l'assemblée constituante. Rédigés par M. Regnault-Warin. 2 vol. 8. Paris 1824. 6 Thlr.

— Autographes de Don Augustin Iturbide, Ex Empereur du Mexique, contenant le détail des principaux événements de sa vie publique, avec une préface et des pièces justificatives; traduits de l'Anglais de M. I. Quin, par I. T. Parisot. 8. Paris 1824. 2 Thlr.

— historiques sur la Catastrophe du Duc D'Enghien. 8. Paris 1824. 3 Thlr.

— — — de S. A. S. Louis-Antoine-Philippe D'Orléans, Duc de Montpensier, Prince du Sang. 8. Paris 1824. 2 Thlr.

Révélations puisées dans les cartons des comités de salut public et de sureté générale; ou Mémoires (inédits) de Senart, publiés par Alexis Dumesnil 8 Paris 1824. 3 Thlr.

Vingt-Quatre Heures d'une Femme sensible, ou une grande Leçon; par Mme. la Princesse Constance de S. 8. Paris 1824. 2 Thlr.

Essai sur l'Éducation des Femmes par Mme. la Comtesse de Remusat. 8. Paris 1824. 3 Thlr. 12 Gr.

De L'Éducation par Mme. Campan, publié par Barrière. 2 vol. 8. Paris 1824 6 Thlr.

Résumé de l'Histoire d'Espagne, depuis la conquête des Romains jusqu'a la Revolution de l'Ile de Léon. Par A. Rabbe, avec une Introduction par M. F. Bodin. 12. Paris 1823. 1 Thlr. 16 Gr.

Oeuvres complètes de C. Delavigne. 2 vol. 8. Bruxelles 1824. 5 Thlr.

Les Prisonniers, contenant six Nouvelles, et une Notice historique sur l'amelipration des Prisons par Mme. la Comtesse de Genlis. 8. Paris 1824. 3 Thlr.

Théatre D'Etienne Jouy. 2 vol. 8. Paris 1824. 1 Thlr. 16 Gr.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22. September — Nro. 38. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.
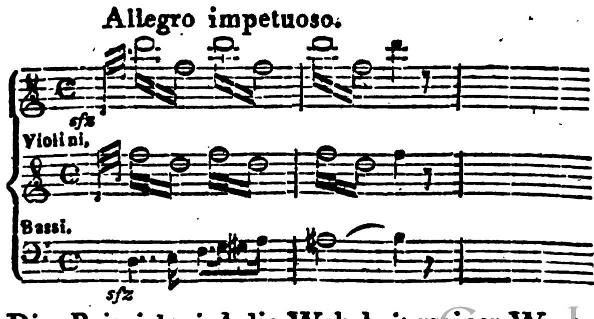
Bemerkungen über die Oper Olimpia, Musik vom berühmten Ritter Spontini, von Antonio Benelli, Professor der Königlichen Singschule Sr. Majestät des Königs von Preufsen und pensionirtem Kammersänger Sr. Majestät des Königs von Sachsen.

(Schlufs.)

Die Scene stellt den Theil des heiligen Haines vor, wo die Alten der rächenden Diana einen Tempel errichtet hatten. Ein Theil dieses Gebäudes ist rings von hohem Gebüsch umgeben sichtbar; dieser Ort war bestimmt, die gegen Diana begangenen Verbrechen abzubüfsen. Gegenüber sieht man die Statue der Diana, die mit eignen Händen Niobe in ihren Kindern straft; weiterhin die Statue des Apollo, ihres Bruders, der seine Pfeile auf die unglückliche Familie schleudert; in der Ferne ist die Bestrafung der Titanen und die des Alpheus, wo die liebende Arethusa von den Göttern in eine Quelle verwandelt wird.

Ein Sühnopfer für Diana beginnt; die Priesterinnen, vor dem Altar hingeworfen, bringen Blumen, Früchte, Weihrauch und rings herum brennen Fackeln; die Priester des anstofsenden Tempels vereinigen ihren Gesang mit dem der Priesterinnen, aus diesem Grunde beginnt der treffliche Komponist mit einem Gebet Andante religioso F-dur ¾ Takt. Beim Eintreten des Chors der Priester fängt der Gesang in F-moll mit einem originellen effektreichen Akkompagnement an; noch mehr steigert sich die melodische Wirkung, wenn die Priesterinnen eintreten, welche in Dur singen. Das ist wahre Theaterkenntnifs, und man mufs von dieser Melodie und Harmonie ergriffen werden! Das sind Chöre! Nicht wie einige sie schreiben, welche die Stimmen unisono gehen lassen, indem sie das Solo der Oberstimme nur begleiten, wie ein Akkompagnement des Basses. O miseria humana! Es sei mir erlaubt, die Worte des berühmten Bolognesers Manfredini aus seinen Regole harmoniche anzuführen: Ihr neuern Herrn Komponisten: weniger Noten, weniger Gurgeleien, (Gorgheggi) mehr Klarheit und Wahrheit, um auf das Gemüth zu wirken!" —
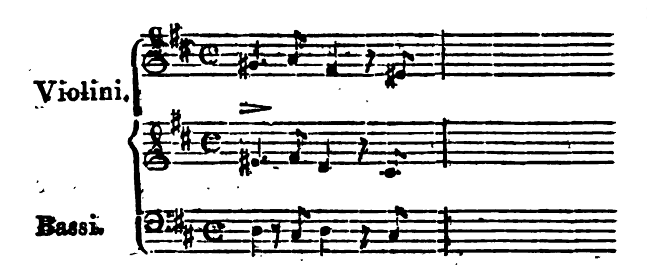
Doch ein bewundernswerthes und klassisches Stück ist die Scene der Statira, wo sich in jeder Periode die Trostlosigkeit und der Schmerz der unglücklichen Wittwe Alexanders zeigt! Sie beginnt mit den Worten: „O déplorable mére! O Dieux quel est mon sort!" Schon das Ritornell in F-moll bezeichnet ihre traurige Lage; klagende Blasinstrumente steigern in den einzelnen Sätzen, wie es die ergreifende Wahrheit des Moments erfodert, Schmerz, Trostlosigkeit und Verzweiflung. Dann die Arie in D-dur, so trefflich, so originell, beginnt mit den Worten: „implacables tyrans, ennemis de mon sang!" Die Musik drückt es so aus:



Dies Beispiel wird die Wahrheit meiner Worte bezeugen. Es ist wahrlich nicht hinlänglich,

meine Herren, flüchtig diese Musik zu hören, man muſs ihr wiederholt mit ganzer Aufmerksamkeit folgen, wie ich, um zur Wahrheit zu gelangen. Mir scheint nach alle dem, man kann Spontini mit vollem Rechte den Raphael der Musik nennen! —

Wer könnte besser als Spontini den Augenblick malen, wo Statira ihre Tochter Olimpia unter den Namen Amenais sieht und nicht erkennt, wie die Züge, der Ton ihrer Stimme, ihre ganze Aufmerksamkeit fesseln! Die Unschuld der Tochter, der Schmerz der Mutter, die Freude im Wiedererkennen, steigert sich von Periode zu Periode, bis zum Duett: n'auriez vous d'une mére" in welchen sich die Empfindungen der Mutter und Tochter so herrlich darstellen; dann das Terzett zwischen Olimpia, Statira und Kassander, würdige Arbeit eines so groſsen Genies! Der Zorn der Statira gegen Kassander, den sie für den Mörder Alexanders hält, Kassanders Schmerz aber, der Verdacht, das Erstaunen Olimpias, da sie von der Mutter hört, daſs es der Mörder sei, und zugleich der Kontrast der Liebe, alles dies bildet eine höchst interessante Scene, mit origineller, ausdrucksvoller Musik, mit wirkungsreichem Orchester, mit einer für jede Phrase ausgesuchten Harmonie, mit einer dem Gefühl der Zärtlichkeit entsprechenden Melodie; so muſs sie bei dem Zuhörer das lebhafteste rührendste Interesse erregen. Hierauf hat der Komponist ein wunderschönes klassisches Terzett in B-dur geschrieben, wo Kassander mit den Worten beginnt: „chere et tendre Olimpie." Von fern hört man, einen sich allmählich nähernden Chor, was die Musik in gleicher Art crescendo ausdrückt; es ist das Gefolge des Verräthers Antigonus, dessen Ankunft nichts anders bezweckt, als vergeblich die Königin zu retten, Olimpia aber aus den Händen Kassanders zu reiſsen, welches eine interessante Scene, ein erhabenes Gemälde giebt, worauf das den zweiten Act beschlieſsende Duett in D-dur folgt; doch übergehen wir nicht die charakteristische Arie des Antigonus, ein vortreffliches Stück! Die Kontraste, welche sich in der letzten Scene darstellen, der Zorn der Statira gegen Kassander, die Weigerung Olimpias bei den Bewerbungen des Antigonus, weil sie mit Kassander bereits feierlich verbunden ist, Kassander, trotzend den Drohungen des Tirannen, der Lärm des Heeres, der imponirende Gesang der Priester und Priesterinnen, alles dies wird von Spontini unübertrefflich durch die Musik ausgedrückt, indem er dem Orchester ein Crescendo giebt



In diesem Motive steigt er durch verdoppelte Noten zum Forte; mit solcher Wirkung, Originalität und Wahrheit, daſs man zuletzt durch diese elektrisirende Melodie einen Schauder in den Adern fühlt, man wird hingerissen und muſs rufen: „Es lebe der göttliche Spontini!" Ich schlieſse den zweiten Akt mit den Worten, welche J. J. Rousseau zu Gluck sagte: „Es giebt nichts, was sich dem Göttlichen nähert, gäbe es etwas, so wäre es Alceste!" Ich würde sagen: Olimpia! — Nun zum dritten Akt.

Die Scene stellt den Vorhof eines Tempels dar, eine groſse Thüre im Hintergrunde rechts, welche zu den Wohnungen der Priesterinnen führt, eine ähnliche links geht auf den Platz von Ephesus. Dieser Vorhof ist mit Säulengängen geziert, im Hintergrunde unter Zipressen ein Altar mit der kolossalen Statue Dianens. Der Komponist fängt den dritten Akt mit einem Ritornell, Allegro agitato, an, welches die Unruhe Olimpias über ihr Schicksal ausdrückt. Der Oberpriester sagt ihr in wenigen Worten, daſs Kassander frei ist, was in ihr die lebhafteste Freude und den Schmerz, von ihm getrennt zu sein, hervorbringt; hierauf beginnt ihre Arie mit einem ausdrucksvollen Motiv, worin der Rythmus mit ihrer Unruhe steigt. „O sainte foi de la Nature," jedes Wort ist durch die Musik mit richtigen und originellen Uebergängen ausgedrückt und, auf das Gemüth wirkend, sind sie

nicht nach Art derer, die gegen alle Regel schreiben. Welche süfse Ueberraschung ist es für Olimpia, ihren geliebten Kassander mit dem Schwerdt in der Hand zu sehen, bereit, den Kampf gegen den treulosen Antigonus zu unternehmen. Welcher empfindungsreiche Kontrast entsteht unter den beiden liebenden Gatten! Olimpia weigert sich, ihm zu folgen, um dem Befehle der Mutter zu gehorchen, Kassander dringt in sie und erinnert sie an den Schwur am heiligen Altar geleistet; „ich bin dein Gatte!" ruft er ihr zu! Olimpia verharrt bei der Weigerung, mit ihm zu gehen und ruft aus: „Grofse Göttin ich umfasse deinen Altar!" In einem sehr schönen Duett, Allegro agitato A-moll drückt Kassander Vorwürfe gegen Olimpia aus, Olimpia schwankt, besteht aber auf ihrem Entschlufse, dem nicht zu folgen, den sie für ihres Vaters Mörder hält. Das Ganze bildet ein reizendes effektvolles Tongemälde; der gelehrte Komponist geht zuweilen in Dur über, kehrt zum Minore beim Ausdrucke des Schmerzes zurück und endet so dieses klassische Stück. Beim Signal des Kampfes zwischen Kassander und Antigonus entsteht Verwirrung unter den Priestern im Tempel; Antigonus tritt verwundet herein, um sich als den Mörder Alexanders zu bekennen und die Unschuld Kassanders zu entdecken, was der Komponist durch die Musik steigernd ausdrückt, bald mit Fortissimo, bald mit langsamern, bald mit schnellerm Tempo, und mit Modulationen im klassischen, originellen und erhabenen Stil! Mit welcher Wahrheit ist nicht der Zorn, die Wuth und die Verzweiflung des sterbenden Antigonus ausgedrückt, so dafs jeder Zuhörer von dieser wahrhaften und natürlichen Schilderung ergriffen werden mufs. Der folgende Marsch, ein klassisches originelles Stück von der gröfsten Wirkung in D-dur ist der Triumphzug Statira's, Kassanders und Olimpias; Statira giebt Kassander, nachdem seine Unschuld entdeckt ist, die Hand Olimpias. Dieser Triumphzug wird mit solcher Pracht dargestellt, wie man sie nur auf dem Königl. Theater zu Berlin sehen kann. Hierauf folgen Feste mit Tänzen und der schönsten Musik; ein allgemeiner Chor schliefst endlich die Oper und ich rufe aus: „Es lebe der harmoniereiche Spontini, das Originalgenie unsrer Zeit."

Jeder Kenner wird eingestehen, dafs ich in dieser kurzen Beurtheilung treu der Wahrheit gefolgt bin. Ich wiederhole: dafs auch bei der strengsten Untersuchung der einzelnen Musikstücke wahre Künstler finden werden, dafs dieser Spiegel keine Flecken hat, wie man sie leider in so vielen andern findet!

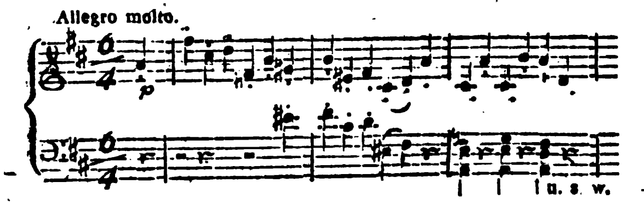
Berlin im August 1824.

II.
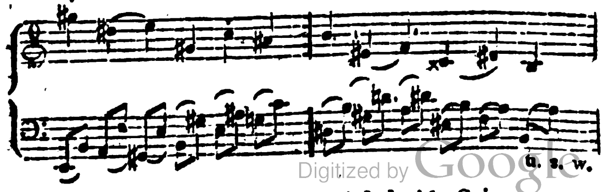
Recensionen.

Le papillon, caprice pour le Pianoforte, composée etc. par Henri Marschner. Op. 18. Leipzig bei Friedrich Hofmeister. Preis 12 gr.

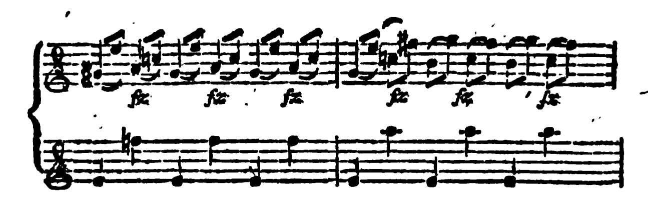
Diese Kleinigkeit zeichnet sich vor so vielen Fantasien, Kapricen, Divertissements und was dem mehr, womit die Pianofortes jetzt überschüttet werden, durch eigenthümlichen Karakter und eine männliche Durcharbeitung sehr vortheilhaft aus. Leicht und luftig, kek gleich Anfangs mit der rythmischen Ordnung umspringend —
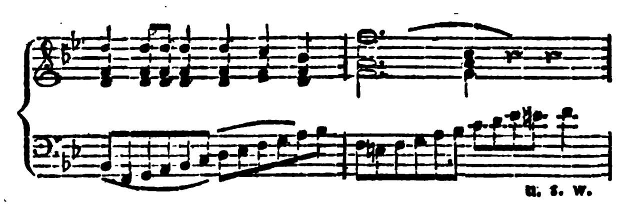


bricht das Thema los, bald humoristisch von einer Bafsfigur in Achteln begleitet, verirrt sich stürmend in die letzte Tiefe des Instruments und hebt sich eben so unerwartet hinauf und nach E-dur. Hier, in der glänzenden sonnhellen Region scheint ihm erst das rechte Leben aufzugehen und kosend gaukelt auch der Bafs



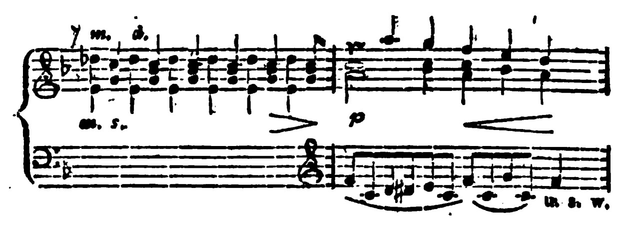
hinauf. Bald umschlingen sich beide Stimmen —



recht ausgelassen; leichtfüßig gleitet, selbst über empfindungsvolle Anklänge, der Scherz und flattert (S. 4.) recht schmetterlingsartig, eilig und zart dahin. Der Baſs säumt nicht, humoristisch die neue Weise nachzusummen und nach einer Wiederkehr des Thema, nach einem Zwischensatze, in dem man im Hauptone einen Augenblick ausruht, schwingt sich die Modulation nach B-dur. Einen Augenblick fühlt man sich befremdet, nicht heimisch. Bald hält uns ein sichernder, muthiger, fast triumphirender Satz

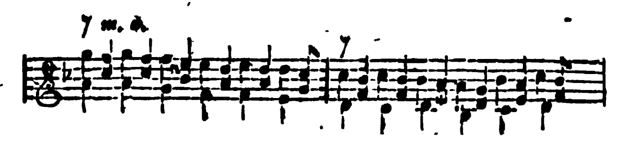


und winkt eine lieblich und süſs kosende Weise in F-dur



herbei, die sich zärtlich senkt und in den muthigen Satz zurückführt. Das erste Thema kehrt, erst in D-dur, dann recht verwildert in moll zurück; milder folgt der Schmetterlingsatz und ein Gewebe aus dem muthigen Satze und dem zuletzt angeführten macht den befriedigenden Schluſs.

Das Instrument ist überall mit vieler Sachkenntniſs behandelt; bei mancher Stelle, deren Applikatur auf den ersten Blick gekünstelt scheint, muſs man bei näherer Beleuchtung zugestehen, daſs sie nicht zweckmäſsiger ausgeführt werden kann. Als Beleg dienen der erste Takt des letzten Beispiels, das dritte der obigen Beispiele und die nachfolgenden:
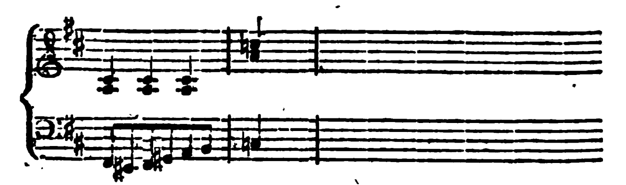


aus der Durchführung der zuletzt angeführten Melodie und

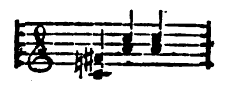


aus dem Schluſssatze. Demungeachtet ist eine mehr als mittelmäſsige Fertigkeit erfoderlich, um die Komposition mit der Schnelligkeit, Leichtigkeit, Genauigkeit und Zartheit auszuführen, welche sie nothwendig verlangt. Das Tempo rathen wir jedem, prestissimo zu nehmen; Uebertreibung wird sich in diesem Punkte schon von selbst verbieten.

Eine kleine Härte ist der Feder des Komponisten S. 4. Sist. 2 Takt 3. und 4. (wiederholt S. 10. Sist. 4. und 5.) entgangen; nämlich in dieser Stelle:



Die melodische Fortschreitung der Oberstimme vom eingestrichnen Cis nach dem zweigestrichnen ist C an sich unangenehm und wird es noch mehr, da sie mit dem Bass einen widrigen Oktavengang bildet. Wie leicht wäre diese Härte durch Erhöhung der beiden letzten Viertel im vorigen Takte, oder durch diese Veränderung



des Anfangs des folgenden Taktes vermieden!

Aber nun der Titel! Wie kommt diese Kaprice zu dem Namen: Schmetterling? Dächte sich Referent auch den persischen (wenn er nicht irrt) Adonis mit seinen groſsen blaugrammtnen purpurgesäumten Flügelpaaren, oder den noch riesigern mit den glänzenden Hautfenstern auf den braunen Schwingen, den er nicht einmal zu nennen weiſs — auch dafür ist die Kaprice

nicht leicht, nicht flatterhaft, nicht weich genug. Eher möchte er sie nach dem launenhaften Ariel taufen, den man unter andern in Shakespeares Sturm kennen lernt. —

Einen bedeutenden geistigen Einfluſs scheint K. M. von Weber auf unsern Komponisten ausgeübt zu haben. Ohne ihm eine absichtliche Entlehnung Schuld zu geben (deren er nicht zu bedürfen das Ansehn hat) weht doch ein Hauch von Weber vernehmbar genug durch sein Saitenspiel. Es giebt eine Periode in der Entwickelung des Künstlers, wo ein solcher geistiger Einfluſs schwer zu vermeiden ist, ohne daſs man daraus Mangel an Originalität folgern könnte. So ist ein Freund des Ref. von Spontinis gewaltigem Genius so ergriffen, daſs er, eigner Schöpfungskraft voll und ein Verächter alles nicht ganz Originellen, lange nur in Spontinischer Weise geschrieben hat. Auch Herr Marschner scheint eigne Kraft in genügendem Maasse zu besitzen. Erkennt er nun mit uns, daſs Weber ihm vielleicht ein wenig imponirt hat, so suche er durch tiefere Bekanntschaft mit einem andern Meister das Gleichgewicht herzustellen, aus dem allein volle geistige Freiheit sich erheben kann.

III.
Korrespondenz.

Etwas über Joseph Haidn und seinen Standpunkt in der Kunstentwicklung.

(Schluſs aus No. 35.)

Wie man den Protestantismus die Wiedererweckung der heiligen Schrift und ihren Triumph nennen könnte, so war auch die protestantische Kirchenmusik die musikalische Belebung derselben. Die Riegel waren zerbrochen, die dem Volke den Blick in die Bibel versagten, sie wurde in jeder Sprache einheimisch; es war Pflicht, Bedürfniſs und Genuſs jedem, sie zu lesen. Sie, auf der die Religion ruhte, würde auch der Stoff jeder Religionsübung; aus ihr wählten die Prediger ihre Themate und die Musiker ihre Texte. Und war dies letztere zum Theil auch von den Komponisten der katholischen Kirche gethan worden, so geschah es doch hier in einem andern Sinne. —

Palästrina und seine wahren Nachfolger*) hatten zum Ziele ihrer Kompositionen, an den Worten der heiligen Schrift den Quell — göttliche Offenbarung — zu zeigen, aus dem sie uns zugeflossen. Iene Gesänge sollten nicht das Göttliche, das im Menschen wohnt, zu unserm Bewustsein bringen, sondern nur die Ahnung, den Glauben an ein Göttliches auſser uns wecken. Schon durch die fremde Sprache (die lateinische) dem Volk entzogen, sollte die Musik sie geradezu als höhere, als göttliche Rede darstellen. Bei den protestantischen Komponisten war das Wort Mensch geworden. Die Schrift galt ihnen als Offenbarung, aber in dieser Eigenschaft war sie Eigenthum der Menschheit geworden, lebte im menschlichen Geiste, und durchdrang jede Kraft desselben, erhob das Menschliche zum Göttlichen. Die Schrecken des alten Bundes, die den Menschen zum Sklaven eines zornigen Gottes gemacht, die Schleier des Katholicismus, die dem menschlichen Auge das Göttliche gleichsam vor Entweihung verhüllt hatten, schwanden; der Geist war frei, und wie jeder die Religion in der Schrift erfassen konnte, so trug er sie in sich, so sang sie der Tonkünstler. Wie die Choräle das eben im Volke allgemein Bestehende, von allen Erfaſste, so enthielten die Kirchenmusiken die höhern Ideen, zu welchen das Volk heranreifen und zwar an jenen heranreifen sollten. Der Chor war das Volk selbst, erhöht über seinen jetzigen Zustand, aber nicht über das ihm gesetzte und gestattete Ziel; die Solostimmen waren die Einzelnen, welchen zuerst eine Idee aufgegangen ist, daſs sie sie reifen lassen und allgemein verbreiten. Iede Empfindung, jede Anschauung, jede Idee, die im Menschen lebte, durfte in diesen Kompositionen erscheinen.

Die höchste Stufe hat in dieser Sphäre der Tonkunst Händel erstiegen, und man kann ihn und Palästrina als die musikalischen Repräsentanten des Katholicismus und Protestantismus ansehen. Seine Chöre sind das Volk, in einen

---

*) Ztg. No. 35. S. 302. Sp. 2.

höhern Zustand erhoben; der Gegenstand seiner Oratorien (bekanntlich seiner vornehmsten Schöpfungen) war entweder der christliche, aus der Schrift empfangene Glaube — darum fand er für sein Hauptwerk, den Messias, kein Gedicht, sondern nur die Worte der heiligen Schrift geeignet — oder biblische Historie; nur ausnahmweise hat er bibelfremde Fabeln (z. B. Semele) behandelt und auch bei solchen wurde gern auf das Christenthum zurückgegangen, z. B. im Alexanderfeste vom griechischen Sänger Timotheus auf die christliche Muse der Tonkunst, Cäcilia. Und so wie Palästrina gelehrt hatte, an ein Göttliches glauben, so lernte man nun in der Musik, die wir hier die protestantische nennen, sein Verhältnifs zur Gottheit nnd hiermit auch das zur Menschheit, zu dem Mitmenschen fühlen.

Der abweichende Sinn dieser Musik von der des Palästrina offenbarte sich natürlich in jedem ihrer Theile. Vor allem durften sich jetzt aus den Chören Solostimmen aussondern, wie ja auch im Volke, in der Gemeine Einzelne früher von einer Idee ergriffen und getrieben werden, sie den andern mitzutheilen. In den Chören fügten sich nicht mehr alle Stimmen so eng geschlossen in einander, alle nur Ein Mund für die Offenbarung, sondern jede bewegte sich jetzt selbständig, als ein freier eigenthümlicher Karakter, und deshalb auch in bedeutungsvollerer Melodie; jede wurde vom Gedanken des Textes durchdrungen und sprach ihn als eignen, nach ihrer Eigenthümlichkeit ihn belebend, aus. Alle gaben die neubelebende geistige Freiheit in beseeltem Rythmus zu erkennen. Endlich durfte nun auch das Orchester eine begleitende Rolle übernehmen. Denn die Stimmen der Sänger sollten nicht mehr überirrdische, sondern menschliche Sprache ausdrücken. Wie nun die Erde den Menschen trägt, wie die Landschaft mit ihren Bäumen und Thieren kein unschicklicher Hintergrund für das Bild des Menschen ist, so gesellten sich auch die Stimmen der Instrumente dienend zu den höhern und Hauptstimmen der Sänger.

Dieser Kreis der Vorstellungen war im Wesentlichen durchgangen, als Joseph Haidn einen neuen beschritt. In ihm sehen wir den jugendfrohen, mit sich und der Welt befriedeten Menschen, wie ihm in der sanften Regung ungetrübter Freude Auge und Herz für alle Umgebungen aufgehen. Nun ahnet, erkennt er den Lebensfunken in jedem Naturgegenstande, der unter dem innern Ringen des Menschen nicht bemerkt werden konnte. Alle Geschöpfe, alle Geburten des Pflanzenreichs, die Elemente, die den Erdball gestalten und den Himmel wölben — alles beseelt sich ihm und er fühlt sich, ein glücklich spielendes Kind, unter glücklichen Gespielen. Was ihn umgiebt, erfreut ihn, ist ihm wichtig, ist ihm lieb, fodert seinen frohen Dank für den Schöpfer; jede gewaltsame Leidenschaft schlummert, selbst das Schreckende ist nur der süsse Schauer einer spielenden Phantasie und durch die Wetterwolke brechen schon die mild begütigenden Stralen der Abendsonne, Haidn sang das erste Erkennen des Lebensfunken in jeglichem Geschöpfe der Natur.

Schon die Wahl seiner Gegenstände beurkundet dies. Dem frohen Menschen, dem jede Naturerscheinung eine Quelle der Freuden, war die Schöpfung einer jeden wichtig, und so erzählte Haidn die Schöpfungsgeschichte in Tönen. Schmerzlich lastend mufs ihn der Gedanke des Nichts gedrückt haben, obwohl schon im Chaos sich das Werden regt. Da zerreifst er die Decke der Finsternifs und es wird Licht! Die erste Schöpfung hat das erste Hochgefühl der Freude in seine Brust gegossen, hat ihn zum ersten Preis- und Danklied entflammt. Diese Schöpfung des Lichtes in Haidn's erstem Oratorium steht uns als das Bild seines ganzen künstlerischen Seins vor; es ist der erste Blitz, der seine Welt durchleuchtet. Nun schafft er künstlerisch ein Leben nach dem andern und jedes dankt er dem Weltenschöpfer; wenn er die Stufenleiter bis zum Menschen hinaufgestiegen, dann erzählt er der Menschen erste frohe Liebe und ihren ersten frommen Dank. Hiermit ist seine Schöpfung vollendet. Wie nun der Mensch ein ideales Jugendleben, mit der Natur um ihn her verschwistert, fortführt, froh aller Erscheinungen, leicht hinweggehoben über geringe

Plagen, leicht getröstet über kurzes Leid, kindlich unschuldig und beglückt von den Blumen zu den Sternen, von der Erde zu Gott blickend; das erzählt uns der kindliche Sänger in seinen Jahreszeiten. Sie schliessen seinen Kreis, der allein der beseelten, vom göttlichen Athem beseelten Natur gewidmet ist, wie sie sich in tausend einzelnen Erscheinungen uns zuerst offenbart.

Daher ist nun auch die Nachbildung der einzelnen Naturerscheinungen geradehin der wesentlichste Inhalt der Haidnschen Oratorien (seiner Haupt-Werke) zu nennen; diese Nachbildungen sind stets wahr, stets erfreulich — von keinem Künstler nachzuahmen, niemandem erreichbar; denn es scheint für unsere vergerückte Zeit unmöglich, sich in die kindliche Auffassung so ganz hinein- und zurückzuleben, wie Haidn von ihr durchdrungen war. — Das Band, an dem sich diese Bilder zusammenreihen, ist die Freude- und dankbelebte Erzählung des Sängers. Nur in diesem Sinne war es möglich, die von Haidn behandelten Texte zu komponiren. Nur bei diesem Inhalte war eine solche Leichtigkeit und Abrundung möglich, als Haidns Kompositionen vor allen übrigen auszeichnet. Nichts ist in ihnen nur einen Augenblick lang unklar, nichts auch nur an einem einzigen Punkte schroff, oder abstossend, oder lastend. Alles bewegt sich im leichten Tanze der Jugend, alle Bewegung ist harmonisch wohlthuend und keine Musik kann im Ganzen erquicklicher sein, als Haidnsche. Allein ihre sanften Wellen werden auch nie von der Leidenschaft gejagt, nie von dem Sturme mächtig ergreifender Ideen aufgeregt, in denen bei andern Komponisten sich ein reicheres und grösseres Leben im Menschen selbst hervorrang. Der begeisterte Kampf des Glaubens, den Händel verewigte, das Ringen eines in jeder Fiber von tiefem Gefühl durchdrungenen Herzens, das in Mozarts Brust schlug — beides darf in Haidn nicht gesucht werden. Doch lebt er unsterblich, wie sie. Denn was er sang, dieses Leben wird nie der menschlichen Brust entfremdet.

Marx

Berlin, den 7. September.

(Schluss.)

Allein das hier zu billigende Verfahren ist es nicht allenthalben, namentlich nicht da, wo die vom Komponisten vorgeschriebenen Töne ausdrucksvoller sind, als die Hülfsnoten. Wenn z. B. in demselben Recitative Anna endlich ausspricht:

Quegli è il carnefice del padre mio!

und diese Worte den Ottavio aus seinem Gleichmuth aufschrecken, so ist Mozarts



weit sprechender für seine Ueberraschung, seinen Schreck, sein Erstarren, als die Hülfs-Note
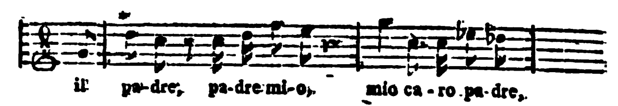


Dies muss jeder, besonders der die Worte mit dem der Situation nach nothwendigen Ausdrucke zu diesen und jenen Tönen selbst zu singen versucht, sogleich fühlen.

Was hier angedeutet ist, findet bei dem ersten Recitativ der Anna (vor dem Duette) fast in jedem Takte Anwendung und fast in jedem Takte fehlte Fräulein Veltheim, fast bei jeder Gelegenheit ohne alle Ausnahme gab sie statt richtig gefühlter Deklamation die todte Manier. Gleich die erste Klage:



wie malt sie den jähen Schreck, die beklemmende, athemlose Angst, wie weint das Des — die Septime des unvorbereitet eintretenden neuen Akkordes! Und nun:



welche affektirte Kraft! Und wo ist die schöne Septime geblieben? Freilich betont die Oktave stärker. Aber wo bleibt das Vergehen der Stimme in weinendem Schmerz, was soll hier, bald vor der Ohnmacht, Verstärkuug? Und in

diesem Sinne, affektvoll, wo es nicht hingehörte, meistens aber ohne Leidenschaft, ohne kräftigen, ohne tiefen Ausdruck, lieblich, anmuthig, aber kalt und dem Sinne der Rolle fremd war die ganze Darstellung. Wann werden die Sängerinnen allgemeiner einsehen, wieviel mehr zu der Ehre, Künstlerin zu sein, gehört, als Stimme und Fertigkeit!

Ref. enthält sich, die Darstellung der Anna durch Fräulein Veltheim weiter zu verfolgen und hofft, sie bald oder einst eben so loben zu können, als jetzt — nicht.

Da nun einmal soviel über eine Rolle aus Don Juan gesagt ist, darf wol ein Wort über die ganze Darstellung zugefügt werden. Hört man Künstler und Kunstverständige Berlins sich in unerschöpfliche Lobeserhebungen über Mozart ergieſsen, ihn als den Unübertrefflichen, Unnachahmlichen, als das einzig anerkennbare Vorbild, kurz als das musikalische Alles in Allem preisen, andre Komponisten bisweilen schon deſswegen herabsetzen, weil sie einen andern Weg, als Mozart, verfolgt haben: so sollte man sich überzeugt halten, seine Werke und vor allen Don Juan, den man gewöhnlich sein Meisterstück nennt, eben hier in ihren tiefsten Tendenzen aufgefaſst, in einer Vollendung, die alle Wünsche hinter sich läſst, dargestellt zu sehen. Aber wie sehr irrig wäre eine solche Voraussetzung! Wie sehr wäre zu wünschen, man rühmte lieber Mozart weniger und ehrte ihn mehr; denn auch bei diesem Gegenstande zeigt sich die wahre Liebe und Verehrung nicht in leeren Worten, sondern in Thaten. Wer Mozarts Werke gut vorträgt, wer in ihrer Aufführung zeigt, daſs er von dem Geiste des groſsen Künstlers erfüllt ist: der giebt den besten Beweis, daſs Mozart ihm theuer ist. Wir können dies bei unsern Künstlern voraussetzen; überhaupt fehlt es nicht an den Mitteln zu einer vortrefflichen Darstellung Mozartscher Opern, namentlich des Don Juan. Wir besitzen ausgezeichnete Künstler, ein gut geübtes Chor, ein ausgezeichnetes Orchester; im Dekorations-Fache und dem, was damit verwandt ist, wird viel geleistet, wenn man nur will. Das einzige, woran es fehlt, ist ein Anführer, der sich nicht daran begnügt, daſs alle, oder die meisten Musikstücke abgesungen werden, sondern der das ganze Drama geistig umfaſst und ihm die Bedeutung giebt, ohne die es gar nicht künstlerisch bestehen kann.

Was ist Don Juan auf unserer Bühne? Ein Wüstling, der armselig von einem Mädchen zum andern taumelt, der mit kaltem Blute Menschen hinmordet und der Gemordeten in gedankenloser Roheit spottet, der in dieser tiefen moralischen Entwürdigung keine einzige Kraft, nicht einmal die einer tüchtigen Leidenschaft entfaltet — kurz, ein dumpfes Thier unter menschlicher Maske. Ist das ein Gegenstand für eine Kunst? Dieses Geschöpf würgt und verderbt alles um sich her. Die edelsten Wesen, Anna, Elvira werden durch ihn elend, ohne Schuld und ohne die Möglichkeit, sich zu retten; der alte Vater muſs in der Vertheidigung seiner Tochter fallen, Ottavio und der Eremit *werden* meuchlings ermordet — und das alles nur, damit wir endlich Don Juan von Teufeln holen sehen — oder vielmehr (weil wir die rothgekleideten, lächerlich herumspringenden Figuren deutlich genug für maskirte Statisten erkennen) um nachher einen, vom Theaterfeuerwerker gar artig bereiteten Feuerregen mit anzusehen.

Das hätte Mozart im Sinne gehabt, als er die edelsten Regungen seiner Seele in Tönen ergoſs? Daran hätte er die höchste Kraft seines Genius gesetzt? Wer könnte das glauben, gesetzt auch, das Werk wäre ihm ganz unbekannt? Und nun gehe man es selbst durch, namentlich Don Juans Rolle, ob sich nur ein einziger Zug eines gemeinen niedrigen Karakters findet. Wir sehen Don Juan in der Introduktion bedrängt, fast auſser Fassung — dennoch stolz. Ein Zug der Geringschätzung verräth sich in seinem Gesange nach dem blutigen Zweikampfe, aber zugleich in der ganzen Melodie eine gewisse Rührung. Vielleicht möchte sich Don Juan ihrer entäuſsern, vielleicht schämt er sich ihrer — doch kann er sie nicht unterdrücken. Wir finden ihn nachher lüstern bei Zerlina, heuchlerisch im Quartett und zweiten Terzett mit Elvira, scherzend mit Leporello, zu wilder Lust aufgeregt in der Champagner-Arie, in hoher Bedrängniſs im ersten Finale, wir sehen seinen furcht-

baren Untergang — nirgends ist er der gemeine, aller menschlichen Regung baare Wüstling, zu dem man ihn auf unserer Bühne durch die Anordnung des ganzen Drama macht.

Don Juans letzter Frevel ist der an Anna. In ihm und der Ermordung des Gouverneurs ist seine Bahn beschlossen und wahrlich, es ist genug an dem doppelten Verbrechen, das Annas Leben ganz zerstört. Ohne es zu wissen, hat Don Juan auch sein Geschick dabei entschieden. Er versucht, sein frivoles Leben fortzusetzen in Ausgelassenheiten aller Art; alles miſslingt ihm alles drängt ihn immer näher zur Strafe. Die letzte Gewaltthat, die er an Zerlinen versucht, miſslingt wie alles und treibt ihn in die Flucht; diese führt ihn an das Monument des Gouverneurs. In dem wilden E-dur-Duett packen ihn zuerst Ahnungen des bevorstehenden Untergangs; es scheint fast, als sei er des Treibens selber müde; sein Scherz mit dem Geiste, sein Hohn ist erzwungen, jene Regungen zu unterdrücken. Und dennoch giebt eben dieser Scherz die letzte Bestimmung über sein nahes Geschick.

So steht nach der Grundanlage des Drama alles in nothwendiger Folge und im wirkungsreichsten Zusammenhange. Don Juan mit den edelsten Anlagen, mit einem Herzen voll liebender Glut, von Menschen umgeben, die ihm keine Befriedigung gewähren können, höher stehend, als sie alle, und doch nicht hoch genug, um in sich selbst und eignem thätigen Leben Genügen zu finden, um jene zu entbehren — wird seiner edlen Natur abtrünnig, fällt und wenn er zuletzt dem Wesen naht, das allein seine Sehnsucht hätte befriedigen können, dann ist er durch den eignen Abfall schon verderbt und nur fähig, auch sie zu verderben.

Ist dieser Untergang einer reichen Natur nicht hinlänglicher Stoff für ein Drama? Was soll die doppelte Mordthat noch am Denkmale des Gouverneurs? Don Juan meuchelmordet hier zuerst einen Eremiten, blos um sich in sein Gewand kleiden zu können, dann den Ottavio, aus Furcht vor seiner Rache — denselben Ottavio, der kurz zuvor an der Spitze eines ganzen Bauernheeres nichts gegen ihn vermocht hat. So sinkt er unter den Straſsenräuber und Banditen herab, der doch wenigstens einen Antrieb zum Morde in seiner Beutelust, oder in dem verprochenen Solde hat. Ein Mensch, der sinnlos mordet, kann nur Abscheu erregen, und ist kein Gegenstand für die Kunst. Ja, durch die neuen Missethaten wird der Eindruck jenes entscheidenden Verbrechens geschmälert, die enge Folge des Ganzen zerrissen; man weiſs sich nicht zu erklären, warum von so vielen Ermordeten eben nur der Gouverneur die Vergeltung bringen soll; endlich, man wird gleichgültig gegen alle diese Greuel, wenn Don Juan sie gleichgültig und zwecklos vor unsern Augen begeht — gleichgültig und kalt, denn der Glaube an die poetische Wahrheit des Drama ist vernichtet.

Fast eben so störend ist zwischen jener schauervollen Scene vor dem Denkmale und dem letzten furchtbaren Finale, dessen Katastrophe immer sicherer geahnet wird, der trockne Spaſs, den sich Don Juan mit seinem Gläubiger macht. Es ist nicht mehr Zeit zu zerstreuenden Possen, Don Juan selbst kann nicht mehr ihrer fähig sein und im Bacchanal, womit das Finale beginnt, sucht er nur sich zu betäuben. Wozu also noch fremde Späſse?

Dies sind nur ein Paar Bemerkungen zur Unterstützung des obigen Ausspruches. Eine erschöpfende Abhandlung ist unnöthig, denn Ref. wüſste nichts bessers zu sagen, als was man schon lange in Hoffmann zu lesen Gelegenheit gehabt. Allein eben dieser Umstand, daſs man über Don Juan die trefflichste Belehrung sich so leicht hätte verschaffen können und daſs dennoch nichts davon sichtbar wird, macht den Tadel um so gewichtiger, möge er nun treffen, wen er wolle.

Wenn doch Herr Ritter Spontini übernähme diese Lieblingsoper der Deutschen einmal neu einzustudiren und ihres Komponisten, so wie seiner würdig aufzuführen. Er ist unstreitig als selbst schaffender Künstler, als vortrefflicher Dirigent der fähigste; vermöge seiner Stellung hat er am freiesten über alle Mittel zu disponiren; er, der einzige Musiker in Berlin, der sich einen Anspruch auf Unsterblichkeit erworben hat, ist auch am nächsten veranlaſst, das Andenken eines Vorgängers auf seiner Bahn auf

die würdigste Art zu feiern. Gewiſs wäre ihm auch der Dank des deutschen Publikums, wenn die Ehre, die ein Künstler dem andern erweiset, äuſsern Lohnes bedürfte.

Marx.

Königstädtisches Theater.

Berlin im September 1824.

Am 11. Sept. wiederholte man bei überfülltem Hause den Doktor und Apotheker. Der Herr Musikdirektor Henning leitete die ganze Oper mit Feuer und mit groſser Lebendigkeit. Die Tempi waren lebhafter als sonst, aber einigemal schwankend. Die Ouverture führte das Orchester sehr gut aus. Es begleitete gröſstentheils mit vieler Sorgfalt und hier und da auch mit Zartheit. Die Scene am Ende des ersten Akts, wo der einäugige und einbeinigte Hauptmann einschläft, wünschte Referent jedoch von Seiten des Orchesters anders ausgeführt. Die Musik bezeichnet hier ganz genau den Zustand des Müdeseins und des allmäligen Einschlafens. Hierher gehörte also wohl ein recht treffendes slentando und morendo, und dem Verstummen der Töne müſste wohl ein ganz leises Pianissimo vorangegangen sein.

Herr Spitzeder wurde für seine meisterhafte Leistungen durch tobenden Applaus belohnt. Madame Spitzeder glänzte heut in ihrer Arie: Zufriedenheit etc. so, wie wir sie noch nie fanden. Sie war auſserordentlich bei Stimme und ihr Vortrag war hinreiſsend schön. Frau v. Biedenfeldt war in vielen Momenten sehr brav; Referent empfiehlt ihr jedoch: ihrem Humor an einigen Stellen Gränzen zu setzen. Mademoiselle Eunicke leistete als eine junge sehr talentvolle Schauspielerin und Sängerin recht viel. Als Sängerin sollte sie die vortreffliche Schule der Frau v. Biedenfeldt benutzen *). Bei ihrer Gesang-Methode und Manier finden wir es unmöglich, daſs sie sich je zu einer ausgezeichneten Sängerin ausbilden könne. Ihre Aussprache ist nicht gut — am widerlichsten sind aber die Verrenkungen in ihrem melismatischen Gesange; und das Zerknicken der einzelnen Töne und der Rouladen und Läufe macht oft ihren Gesang unerträglich. Die Töne sterben oft schon vor ihrer schweren Geburt. Da Mademoiselle Eunicke eine schöne klangvolle Stimme hat, warum nimmt sie sich nicht in Hinsicht und Behandlung derselben, ein Muster an den Damen: Milder, Seidler, Schulz, Spitzeder und v. Biedenfeldt? — Warum bemüht sich ferner Mademoiselle Eunicke, naiv und affektirt zu sein, da sie sich gerade bemühen sollte sich darin zu mäſsigen? —

Herr Genée gab die Rolle des Doktors mit groſser Festigkeit und war höchst ergötzlich in dem Duett: „Sie sind ein Charlatan“ welches er mit dem groſsen Meister Herrn Spitzeder vortrug.

Herr Schmelka war wieder überaus komisch. In der Scene, in welcher er als Dame erscheint, gab er jedoch leider Gelegenheit, daſs man befürchten könne, er werde oft den höhern Anstand verletzen und sich der gemeinen Komik Preis geben.

Herr Watzinger war (Herr Schmelka nannte ihn ein Kind des Jammers) für das ganze Publikum eine höchst widrige Erscheinung. Sein Spiel ist entsetzlich unbeholfen; vielleicht nähme man jedoch weniger Notiz davon, allein, fängt der Arme noch an zu singen, so ist es aus mit aller Nachsicht. Seine Stimme ist nicht übel und von bedeutender Höhe (er erreicht mit der Bruststimme das zweigestrichene C), aber — aber — das Oeffnen seines Mundes — seine schlechte Aussprache — sein klagenvoller Vortrag, der ihn selbst zu einer Wehmuth stimmt, daſs man glaubt, in jedem Augenblick ihn nicht mehr singen, sondern weinen zu hören, ist so jammervoll, daſs wir ihm recht ernstlich anrathen: je eher je besser einen geschickten Singmeister anzunehmen und sich erst bilden zu lassen. Das nachsichtige Publikum schwieg bei seinen Leistungen.

(Schluſs folgt.)

*) Ja! Ja!

Anm. des theilnehmenden Setzers.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

B E R L I N E R
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29. September — Nro. 39. — 1824.

I.

Freie Aufsätze.

Einige Bemerkungen über den musikalischen Theil der Königlichen Liturgie.

Sie haben gegen mich den Wunsch geäussert, dafs ich Ihnen einige Bemerkungen über die Tonstücke der jetzt in dem preufsischen Staate allgemein einzuführenden Liturgie mittheilen möchte, da dieser, bei seinem Erscheinen, wie auch in seinen Folgen, höchst wichtige Gegenstand für alle diejenigen ein lebhaftes Interesse hat, welche dem kirchlichen Kultus, namentlich dessen (nach der Predigt) bedeutendstem Theile, der kirchlichen Musik, nahe stehen.

Wenn wir auf der einen Seite eingestehen müssen, dafs die katholische Kirche des Rituellen zu viel habe, so ist andrerseits auch nicht abzuleugnen, dafs die evangelische dessen zu wenig besitze. Es braucht keiner Erwähnung, dafs der durch unsern grofsen Luther wieder eingeführte Kirchengesang in den Schreckens-Jahren, wo auch unser Vaterland zu vergessen schien, was Kirche sei, sehr in Verfall gerathen ist. Die Schulen, insbesondere die Gymnasien, hatten sich so weit von der Kirche entfernt, dafs auch die letzte Verbindung beider, die Chöre, aufgehoben wurden. Allerdings that dies in einer Beziehung noth. Die Chorschüler waren nicht mehr, was sie sein sollten, sie verdienten nicht mehr die Anwendung des ermuthigenden Zurufs unsers Luther, wenn er sagt: „das sind mir die rechten, welche mit ihren verschabten Mänteln und geflickten Schuhen panem propter Deum sagen; nur Muth ihr armen Gesellen, betet und arbeitet nur unverdrofsen im Worte und Namen des Herrn, das bringt euch und der Welt die schönste Frucht!“ That es noth, Unkraut auszuraufen, warum liefs man denn den Weizen nicht stehn? War es nothwendig, die Form zu ändern, wo blieb denn da die Sache? In allen Schulanstalten kein Gesang mehr, und der Kirchengesang sollte würdig statt haben! Bei dem wachsenden Interesse der neuern Zeit für das, was ewig bleibt, war nun noch der einzige Rest des kirchlichen Kultus, der Choralgesang der Gemeine, vorhanden. Jeder sang aber nun die Weise, wie sie ihm noch aus früherer Zeit im Gedächtnifse war, und natürlich nicht immer auf eine erbauliche Art. Dieser Umstand erregte nun das Gute, dafs der Gesang in den Schulen wieder, wie billig, als eine ordentliche Lektion aufgenommen wurde. Auch die Gymnasien erhielten Gesanglehrer, die im Geiste der Kirche „die gar liebliche Gottesgabe“ lehrten; auf den Schullehrer-Seminarien wurde der edle Saame wieder ausgestreut, um hundertfältige Frucht zu tragen.

So hebt sich nun der Choralgesang zwar wieder auf die Stufe der erbaulichen Simplicität; auch die gebildeteren Stände, welche „die nach der Theologie edelste und köstlichste Gabe Gottes“ allein noch bewahrten, aber auch, egoistisch genug, gar nichts für ihre Verbreitung unter den ärmern Brüdern der christlichen Kirche thaten, finden bereits wieder eine hohe Erbauung darin, mit Einem Mund und Einem Tone, unter würdevoller Begleitung der Orgel, den zu loben und zu lieben, den alles Unser Vater nennt.

Aber es ist auch nicht zu läugnen, dafs in den meisten Gemeinen zu viel gesungen wird. Zwei bis drei Lieder vor der Predigt, eins in der Mitte derselben und noch eins nachher, Choralgesang vor, während und nach der Kommunion, mufs ermüden. Der Grund hiervon springt in die Augen. Alle Antiphonien, die Luther für einen wesentlichen Theil des Gottesdienstes ansah, mufsten abgeschafft werden, weil keine Sän-
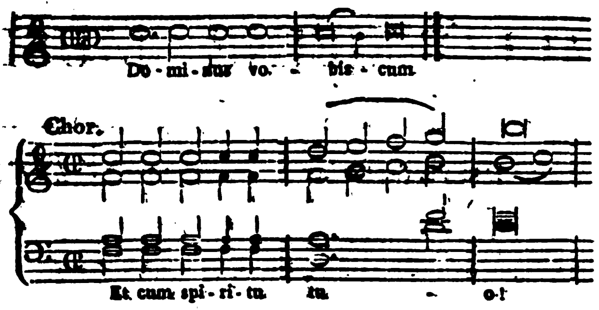
ger-Chöre mehr vorhanden waren. Man hat hier wiederum die Lücke in unserm evangelischen Kultus gefühlt, und hieraus kann sich Jedermann die Nothwendigkeit der neuen, eigentlich nur erneuerten liturgischen Vorschrift unsers Landesvaters von selbst erklären, die nach jedes Unbefangenen Urtheile dem Choralgesange und der Predigt namentlich eben dadurch eine höhere Bedeutung giebt, dass beide nicht allzusehr ausgedehnt werden.

Was nun die Gesänge selbst anbetrifft, die das einfache und lebendige Wort der heiligen Schrift auf das wirksamste abwechselnd geben, so erscheinen sie dem Kenner in der Geschichte der Tonkunst von derselben Wichtigkeit, wie die berühmte Missa Papae Marcelli im 16. Jahrhundert. Diese verdrängte bekanntlich die bunte Manier der flamländischen Schule aus der Kirche, und führte einen erhebenden, dem Choral u. der liturgischen Form sich anschliessenden, würdevollen Stil in der Kirche ein, der sich denn auch als einen dem Orte und der hohen Bestimmung würdigen bewährte. Unsere Tonstücke der Liturgie, die in vieler Rücksicht an Einfachheit und Hoheit den Palästrina'schen zu vergleichen sind, wenn man von der langen Taktform der longa und brevis abstrahirt, die heut zu Tage unbequem sein würde, verdrängen zwar keinen Kirchenstil, und zwar aus dem sehr einfachen Grunde, weil keiner vorhanden ist; sie geben aber einen bedeutenden Impuls zu dem, was sich unfehlbar daraus entwickeln muss, wovon hernach noch einiges.

1) No. 1, Amen, ganz dem Zwecke entsprechend.

2) No. 2 und No. 3, Kyrie Eleison. No. 2 dürfte wol vor No. 3 den Vorzug behaupten. Der Dominanten-Schluss in E-dur ist echt kirchlich und erhebend.

3) No. 4, „und mit deinem Geiste" So edel dieses Responsorium ist, so hat Ref. doch (das „Bekennen" No. 7, in dieser Liturgie ausgenommen,) nie ein schöneres kennen gelernt, als ein auf diese Worte in Dresden gehörtes, welches er mitzutheilen nicht umhin kann:



Schon der Eintritt des Chors in der Unter-Dominante ist höchst effektvoll; alsdann steigen die Stimmen zum Himmel empor, als müssten die Sänger die gefalteten Hände mit in die Höhe heben, und der Alt hat den so herzlich wünschenden Vorhalt h—c. —

4) No. 5 und 6, „Halleluja". No. 6 möchte der liturgischen Kürze und Simplicität wegen den Vorzug behaupten.

5) No. 7, „Bekennen will ich dich, o Herr!" ist unstreitig das gelungenste unter allen; wahr, edel und gross, so recht „aus vollem Herzen" gesungen; der dorische Schluss von dem grössten kirchlichen Effekt.

6) N. 8 und 9; „Ehre sei dem Vater." No 9 ist ohne Zweifel vorzuziehen.

7) No. 10 und 11, „Heilig," beide unübertrefflich.

8) No. 12, „Amen" gut.

9) No. 13, „O Lamm Gottes," ist zart und rührend, aber der alte Choral „Christe du Lamm Gottes" der den liturgischen Antiphonien höchst wahrscheinlich seinen Ursprung zu verdanken hat (man sehe das schliessende, oder eigentlich nicht schliessende Amen) und gewöhnlich vor der Kommunion gesungen wird, könnte — vom Chor zart vorgetragen — bleiben. So etwas kann nicht mehr komponirt werden.

Der Anhang zum Feste der Verstorbenen hat eine harmonische Fortschreitung, die man in dieser klassischen Sammlung ungern bemerkt.

Wenn die Einführung dieser Liturgie überall statt findet, so werden auch die Kirchen und Konsistorien wieder Mittel und Wege finden, Chöre zu errichten, die im Geiste der Kirche (der mit dem Geiste der Schulen, ihren Töchtern, im wesentlichen wohl derselbe sein muss) wieder zur Ehre des Herrn arbeiten. Diese

Chöre werden in der Zukunft aus eigenem Antriebe bei guter Leitung bald mehr leisten, als man von ihnen im Anfang fodert. Viele Zöglinge der Gymnasien werden dadurch wieder mit dem kirchlichen Wesen und Dienste bekannt, dem sich für die Zukunft ein großer Theil widmet. Hier schöpfen sie unmittelbar aus der lebendigen Quelle selbst, die segensreicher auf sie einwirken wird, als so viele exegetischen und homiletischen Künste der Universitäten. Uebrigens diese Wissenschaften in Ehren! —

In Magdeburg (zur Ehre der Männer sei es gesagt, welche dort das Kirchen- und Schulwesen leiten!) verstand man es doch, einen guten Sängerchor aus Domschülern zu errichten, der die, dem jetzigen Zeitgeiste nunmehr freilich nicht mehr entsprechende, äußere Form abstreifte, und sicherlich, eben deshalb, mehr für den eigentlichen Zweck seiner Bestimmung arbeitet.

Möchte die Liturgie der Hebel sein, unserm evangelischen Kultus die einzige noch fehlende Form, die Luther so hoch hielt, wieder zu geben! Die Schwierigkeit, solche Chöre, wie in Magdeburg jetzt eins ist, zu errichten, mag freilich wohl größer sein, als die, sie aufzuheben; es drängt sich aber dabei die Warnung auf, nicht blind hinein Institute zu zerstören, die seit Jahrhunderten so wesentlichen Nutzen stifteten.

v. St.

III.

Korrespondenz.

Berlin im September.

Nach der Vorstellung des Don Juan sahen wir Fräulein Veltheim noch als Königin der Nacht in der Zauberflöte und als Armantine in Je toller je besser (une folie) von Mehul. In beiden Rollen zeigte sie bedeutende Fertigkeit, einen ungewöhnlichen Stimmumfang, besonders eine sehr liebliche Höhe (bis zum dreigestrichenen F) und sang mit so viel Anmuth und Zierlichkeit, auch, wo sie nur Gelegenheit hatte, mit so viel Zartheit und feinem Gefühl, daß sie allgemeinen lebhaften und gerechten Beifall erhielt. Zarte, empfindungsvolle Rollen scheinen ihr mehr zuzusagen als großtragische; auch mag ihre Stimme in einem kleinern Lokale für Kraftmomente leichter ausreichen, als in unserm großen Opernhause. Namentlich fehlte ihr in der Rolle der Königin der Nacht eben an den stärksten Punkten, z. B. in dem Schlusse der zweiten Arie



die nothwendige, gewaltige Kraft, mit der besonders die letzten Rufe intonirt werden müssen. Hiervon abgesehen, konnte auch ihre Auffassung der ganzen Rolle genügen. Es befremdete Anfangs den Ref., daß Fräulein Veltheim die erste Arie mit ungewöhnlich weichem Gefühl vortrug. Man konnte in diesem Vortrage unmöglich an irgend etwas Fürstliches, geschweige an eine Zauberfürstin, an eine Königin der Geister denken; ja es war kaum die Würde der gekränkten Mutter zu vernehmen, sondern mehr die Klage etwa eines liebesiechen verlassenen Mädchens. Allein die zweite Arie wurde mit dem ganzen Ausdrucke des Stolzes und Zornes vorgetragen, den die Kräfte der Sängerin gestatteten. Ihr hat sich also die Rolle so dargestellt, daß diese letztere Seite des Karakters erst dann vor Augen tritt, wenn Verzweiflung sie zu dem äußersten Mittel treibt und ihr nicht ein fremder Fürst, sondern die eigne demüthig liebende Tochter gegenüber steht. Obgleich Ref. sich wol getraute, aus Mozarts Komposition zu beweisen, daß der es anders gemeint haben möge, so ehrt er doch die konsequente Durchführung, die Fräulein Veltheim bewiesen, mag sie nun mit Bewußtsein, oder aus einem künstlerischen Instinkt ihre Rolle so aufgefaßt haben.

Was übrigens die Zauberflöte selbst anlangt, so hat sie den Kunstrichtern schon oft zu schaffen gemacht. Am schnellsten waren die fertig, welche das Gedicht als rein toll und abgeschmackt verwarfen und alle, (sich selbst mit) die sich demungeachtet zu den Theatern drängten, als Verführte — durch Mozarts Musik ansahen. Sie schieden Mozart von Schikaneder und meinten, der erstere habe aus dem Unsinne

des letztern nur erst etwas gemacht, aber ein Etwas, das im Schikaneder gar nicht begründet, gar nicht zu ahnen gewesen wäre. Die Verfechter dieser Ansicht müssen sich also die Entstehung eines Kunstwerkes wie eine Flickarbeit denken. Das Gedicht ist der zerrissene, defekte Rock — oder auch nur das Unterfutter und es kommt nun darauf an, welcher Schneider es zufällig in die Mache kriegt. Ist es ein vornehmer, der Scharlachseide und Sammetfleckchen im Vorrath hat; oder — um aus der hohen Bilderwelt in die gemeine Wirklichkeit herabzusteigen — kommt das Gedicht zu einem Komponisten, der eben recht artige Melodien und feine Passagen und nagelneue Modulationen vorräthig liegen hat, so wirds vielleicht damit ausstaffirt und etwas, worüber Dichter und Komponist sich wundern. Nun, es mag auch wol solche Komponisten geben. Aber Mozart — glaubts, ihr Herren — war kein Schneider und seine Opern sind nicht aufgesetzte Flicke, sondern die Beseelung der Gedichte im Elemente der Musik. Seine Zauberflöte ist so gewifs das musikalische Leben der schikanederschen, als sein Requiem das des alten Kirchengebets.

Andre waren auch von dieser Ansicht, von dem Glauben an eine innere nothwendige Verknüpfung des Textes und der Musik durchdrungen und so wenig sie mit jenem an und für sich anzufangen gewufst hätten, so galt er ihnen doch in seiner musikalischen Belebung. Aber solch' ein Schatz von musikalischen Schönheiten, so mannigfache und tiefe Empfindungen, die Mozart dem Gedichte abgewonnen, waren doch wol zu köstlich, um an ein blofses Zauberspiel, über dessen abergläubischen und inepten Inhalt verständige Leute nur lächeln, verschwendet zu sein? Was war denn die Absicht des Dichters gewesen? — Wie man sonst sich amüsirt hatte, den Schlüssel zu Homers Ilias zu suchen — die bekanntlich in schöner Einkleidung uns die geheimen Lehren der ägiptischen Priester, oder vielmehr die verloren gegangenen astrologischen Kenntnisse der Indier, oder vielmehr den Fingerzeig zum Stein der Weisen mittheilt — so demonstrirte man aus der unschuldigen Zauberflöte eine Parodie, oder eine Apotheose des Freimaurerwesens heraus und mit guten Beweisen. Denn die Eingeweihten konnten eben so wenig, auf etwas anders, als Freimaurerei, gedeutet werden, als die eleusinischen Geheimnisse und der Isisgottesdienst. Andre fafsten mehr die beiden vornehmsten Personen ins Auge und waren der Meinung: die Zauberflöte stelle symbolisch den Kampf der Weisheit mit der Thorheit — oder vielmehr der Tugend mit dem Laster — oder eigentlich des Lichts mit der Finsternifs dar; und der ästhetisirende Kanzleidirektor Vidimus bewies, (nämlich, wenn seine Gattin abwesend war) das Stück solle eigentlich nur das Gebot der Schrift:

„und er soll dein Herr sein"

lehrreich ans Licht stellen, habe aber den Nagel nicht ganz auf den Kopf getroffen, sintemal doch Sarastro mit der sternflammenden Königin nicht verehelicht, und (fügen wir hinzu) die sternflammende Königin nicht Frau Kanzleidirektorin sei.

Schreiber dieses ist nicht gelehrt genug, um auf diese Untersuchungen einzugehen. Er hat auch immer vorgezogen, sich dem Künstler beim Genufse seines Werkes ganz hinzugeben, und ohne Kopfbrechen nur das im Kunstwerke für sich gelten zu lassen, was sich daraus offen ergab. Ja er ist nicht blöde, zu gestehen, dafs er mit verborgenen Schönheiten und Kostbarkeiten nichts anzufangen weifs und dafs er den Künstler sehr — sonderbar finden würde, der den Kern, das Wesen seines Werkes so verborgen hielte, dafs die, welche es geniefsen sollen, nichts davon merkten.

(Schlufs folgt.)

Paris, den 23. August*).

Vivat es lebe der göttliche Rossini!

Mit siegreich schnellem Flug schwang sich die diebische Elster des unvergleichlichen

*) Unser K. Theater hat sich jetzt der Beschäftigung unterzogen, das Publikum mit den erhabenen Produkten der neuesten Pariser Dichter bekannt zu machen. Das tieferschütternde Gemälde menschlicher Leidenschaften in Aubers Schnee, die lebendige Karakteristik in Boieldieus neuem Gutsherrn, die so überaus feine Intrigue und die Kunst, genial zur Katastrophe zu gelangen in Rataplan, dem kleinen Tambour — alles das kann man für 16 Gr. schauen und hören.

Rossini zu der Höhe, auf welcher der Barbier von Sevilla thront. Diese vortreffliche Musik, welche von den hochweisen Kritikern mit tiefernsten finstern Mienen mifstrauisch und schadenfroh beäugelt wurde, hat im Odeon nur entzückte Anbeter gefunden. Bei der 8ten, wie bei der ersten Vorstellung war das Haus gleichmäfsig überfüllt; der Erfolg war glänzend — blendend und es ist hiermit jedem, der nur gesunden Menschenverstand hat *), erwiesen, dafs diese Oper die verdiente Unsterblichkeit erhalten wird. Die vortreffliche Partitur ist das kostbarste Kronjuwel im Repertoir des Herrn Bernard. Sowol die Thätigkeit dieses Direktors, als das Talent seiner Virtuosen, die Kraft und das Ensemble des Orchesters, der dienstwillige Eifer der Journalisten, kurz, alles hat sich auch vereinigt **), um die allgemeine Begeisterung für dies Prachtwerk herbeizuführen.

Freundin Kritik wufste aber auch ihre Streiche so fein auszuführen, dafs es nicht thunlich wäre, sie zu belangen oder zu vertheidigen. Dem guten Jupiter ähnlich, welcher, um seine Kinder zu schrecken, seine Blitze in unbewohnte Wüsten schleudert, ohne Schaden zuzufügen, war sie so genügsam, den Worten, die sich unter dem reichgestickten Schleier Rossinischer Harmonien verbargen, den Krieg zu führen. Vermöge dieses Pfiffes kann man sich des Gewissens als Kritiker entledigen und das Lastthier von Uebersetzer statt des tonsetzerischen Reiters strafen. Andre meinen freilich, die Verse eines Mannes, der nur auf Prosa einexercirt ist, kritisiren zu wollen, sei Zeitverlust und unnütze Mühe.

Vielleicht ist es Ihnen, m. H. Redakteur, daher nicht unlieb, wenn ich Ihnen durch die Beilage Gelegenheit gebe, Ihrem Publikum auch von französischer Kritik und Kunstphilosophie ein Pröbchen vorzulegen; ich versichre, dafs es aus einer renommirten musikalischen Feder geflossen. Mehr Pröbchen stehen auf Verlangen*) zu Dienste.

Ihr u. s. w.

*) Bitte recht sehr! Wir haben an der einen genug.
D. Red.

*) Wer wagt es nun noch, zu zweifeln?
Anm. d. Ueb.

**) Naivetät eines pariser Korrespondenten!
Anm. d. Ueb.

Die diebische Elster ist eine französische Oper geworden; man mufs daher auch nicht verlangen, dafs sie anders, als eine solche geschrieben sei. — Mit Ausnahme einiger Strophen aus Marmontel und von Hoffmann sind unsere sämmtlichen lyrischen Dramen in gereimter Prosa geschrieben. Die musikalischen Verse leben nur in Prosodie und Rythmus; diese Worte müssen im strengsten wissenschaftlichen Sinne genommen werden, wenn es Musik betrifft. Man findet, dafs die Verse der diebischen Elster schlecht sind. Desto besser*)! Wären sie an sich und selbständig gut, wie die unserer lyrischen Dichter, so würde die Musik vielleicht**) verstümmelt und unausführbar sein. Unsre Opernverfertiger haben jederzeit das Maas und den Rythmus der Verse vernachläfsigt, um nur strenge den Reim zu beobachten, der doch bei der Musik unnütz ist; man findet auch wirklich in allen unsern Partituren Fälle, wo unsre Komponisten genöthigt waren, die Verse nach ihrem Bedürfnisse erst zu tranchiren und zu appretiren***).

Ist es nun aber so mifslich, ein regelmäfsigeres Metrum durchzuführen, so thut man ja weit klüger, sich des Versifikations-Zwanges ganz zu entledigen. Ich wenigstens ziehe die schlichteste Prosa den abgeschmackten und hochtrabenden Versen „des mürrischen Liebhabers" (amant bourru) „der ländlichen Probe" (Epreuve villageoise) und noch zwanzig anderer in gereimter Prosa geschriebener Werke weit vor. Wollt ihr aber durchaus Verse, so schneidet sie nur regelmäfsig zu. Drei gleiche Zeiten mit weiblichen Reimen, dann eine kürzere mit männlichem Reime zum Ruhepunkt! Anders nicht. Und dafs ja Sinn und Vers immer zugleich abschnappe und alle Strophen auf gleicher Stelle sich theilen und zuklappen, damit der Musikus sein Unternehmen ungebundener und mit mehr Geschmack ausführen kann, ohne dafs er nöthig

*) Wie athmen da die musikalischen Dichter leicht auf in einem anch'io!
Anm. d. Ueb.

**) O trostvolle Philosophie!
Anm. d. Ueb.

***) Ja, ja! Ztg. No. 32. S. 278. No. 33. S. 284.
Anm. d. Red.

hätte, auf den Rythmus zu verzichten. Später kann man es auch mit andern prosodischen Konstruktionen versuchen, aber die Ordnung und Symmetrie muſs mit eben der Strenge beobachtet werden. Dann wird die französische Musik eben so anmuthig und rythmisch rein im Gesange sich darstellen, wie sie es bereits in unserer Instrumentalmusik*) ist. Wahrlich durch so unregelmäſsige Stanzen, wo dem dreifüſsigen Verse ein vierfüſsiger gegenüber steht, wo die Alexandriner mit einer Reihe von fünf oder sieben Silben figuriren, durch falsche Versabtheilung, od. durch sonstige romantische**) Schönheiten der Art kann man dem Komponisten das fein Schöne u. Symmetrische der Musik nimmer beibringen, welches das am italienischen Gesanggewöhnte Ohr verlangt und erfodert.

Diese ausgesuchte Regelmäſsigkeit, diese Kraft des Rythmus, diese Anmuth, diese netten, gefallsüchtigen Wendungen der Strophen sind es, welche den gröſsten Reiz der übersetzten Opern ausmachen. Unsere Opern werden immer diese Vorzüge entbehren, wenn sich unsere Dichter nicht zu regelmäſsigem Rythmus gewöhnen und die Bahn verfolgen, die ihnen Marmontel, Hoffmann und die Uebersetzer selbst eröffneten. Der lyrische Stil ist denjenigen völlig unbekannt, die für die Oper arbeiten. Vergebens würde man in ihren Theaterstücken eine musikalische Stanze suchen, eine Strophe, deren Silbenfall mit dem der vorhergehenden genau übereinstimme.

Das bei einer Vorstellung der diebischen Elster oder bei allen andern übersetzten Stücken anwesende Publikum ist erstaunt, in der dramatischen Musik solche mächtige Hülfsquellen von hinreiſsender Wirkung zu finden, deren Dasein sie kaum geahnet haben. Von diesem Augenblicke verschwanden die Vorurtheile, welche man über die Unzulänglichkeit unserer Sprache hatte, und die Erfahrung hat gelehrt, daſs der Franzose mit Rossini Schritt halten, (peut galoper avec*) seinen Rouladen wohlklingende Silben liefern**), der anmuthigen wellenförmigen Bewegung ihrer Kavatinen folgen, oder mit verdoppelten Schlägen die enorme Kraft seiner Chöre herstellen kann.

Hat der Uebersetzer des Barbier von Sevilla oder der diebischen Elster, indem er Französischen Text mit italienischem Gesang vereinte, diese Bedingungen erfüllt? Konnte er die Finessen dieser Stücke begreiflich machen? Schmiegen sich auch die Worte gehörig unter die Noten? Der glänzende Erfolg an diesen beiden und noch zehn ähnlichen Werken bestätigt, daſs dieses Ziel erreichbar ist. Die Uebersetzung einer Oper ist ohnehin mit soviel Schwierigkeiten belastet: wollte man sie ganz zur Unmöglichkeit machen? Wollte man die Masse der französischen Musikliebhaber des Genuſses berauben, den ihnen die fremden Opern gewähren, und unsern Musikern die Wohlthaten vorenthalten, welche so viel in Frankreich einheimisch gewordene Meisterwerke in unserer Schule verbreiten? u. s. w.

Königstädtisches Theater.

Berlin, im September 1824.

(Schluſs.)

Herr List war recht gut.

Das Ensemble war diesmal nicht so gut wie sonst; die Ursache mochte wohl die Veränderung der Zeitmaaſse sein.

Möge man doch Alles aufbieten um diese so anziehende ächt deutsch komische Oper, recht lange auf dem Repertoire zu erhalten.

Dem Herrn Musikdirektor Henning erlauben wir uns einen kleinen Wink zu geben in Hinsicht seines Standes als Direktor der Oper.

Referent müſste sehr fehlen, wenn er nicht bemerkt hätte, daſs Herr Henning immer nur das Orchester dirigirt und sich wenig um das Personale auf der Bühne bekümmert, dem er im schlimmsten Falle, wenn es ihm gar zu nahe kömmt — einmal nachgiebt und so das ganze

*) Das weiſs Gott! Erst vier, dann noch vier Takte und zur Veränderung noch zweimal vier Takte.
Anm. d. Ueb.

**) Aha! also ein Klassischer!

*) Gratulire. Anm. d. Ueb.
**) 's ist erstaunlich. Anm. d. Ueb.

Personale auf der Bühne und im Orchester recht tüchtig aufs Glatteis führt*). Der Direktor der Oper muss der Brennpunkt des um ihn her versammelten ganzen Personals sein**), was zu der Aufführung mitwirkt. Er muss das Werk ganz genau kennen; sein Geist muss aufs tiefste davon ergriffen sein — und nun muss er es durch seinen Zauberstab ins Leben rufen. Er allein ists, auf den alle Augen gerichtet sein sollen — er muss in jedem Augenblicke wissen: was seine um ihn her versammelte singende und spielende Welt macht. — Man sehe Herrn Spontini in seinen großen Opern — welche Menschenmasse hat er zu leiten, und wie leitet er sie! Man beobachte ihn nur, wenn er sein aufzuführendes Werk vor sich liegen sieht — mit welcher Begeisterung und mit welcher Vorbereitung er nun seinen Kommandostab ergreift und führt. Er ist ihm wahrlich nicht ein mechanischer Taktmesser — in seinen Händen thut er Wunderdinge; denn schwerlich dürften seine Riesenwerke von anderer Hand so geleitet werden können. Wie theilt sich nun aber seine Begeisterung auch dem ganzen Personale mit, das in manchen Scenen vielleicht aus drei bis vierhundert Mitgliedern besteht! Alles löset mit Leichtigkeit und Natürlichkeit seine schwierigen Aufgaben.

Vom Direktor der Oper muss alles Leben ausgehn, er — er muss die erste Person bleiben, dann nur hält sich die ganze Masse im festen Vertrauen auf seine sichre und kühne Leitung an ihn, und so kömmt es dann, das so ungeheure Aufführungen, wie die der Vestalin, des Kortez, der Olimpia und der Nurmahal so gut gelingen.

Was Herr Spontini nun im Großen leistet, muss ein jeder Direktor nach seinen eignen Kräften und nach den ihm gegebenen Mitteln eben so leisten, denn die Pflichten sind für ihn dieselben.

Herr Henning wird gewiss sehr bald ganz vertraut mit der Bühne sein, und wir können nur wünschen, dass er seinen musikalischen Talenten und seiner ganzen musikalischen Bildung mehr Freiheit zu wirken lässt. An geschickten Künstlern fehlt es ihm nicht und die Direktion hat alles Mögliche gethan, um nur immer mehr den ungetheilten Beifall eines so gebildeten, kunstliebenden und zugleich so dankbaren Publikums sich zu erwerben.

G.

*) Man erinnere sich an die letzte Auffürung der Ochsenmenuett.

**) Hört! Hört!

IV.

Allerlei.

Notizen*) von Etienne Jouy (s. dessen Theater, 2r Theil. Paris, 1824.)

(Im Auszuge mitgetheilt von J. P. S.)

Ueber die Oper: Die Vestalin.

Die Musik zur Oper: „die Vestalin“ hat in den Theater-Annalen Epoche gemacht: sie hat Spontini mit einem Male zum ersten Rang dramatischer Komponisten erhoben. Kaum 25 Jahre alt, hatte sich Spontini in Paris schon vortheilhaft durch seine Oper: „la finta filosofa“ bekannt gemacht, um sich einen entscheidenden Erfolg auf dem Theater Feydeau zu versprechen, für welches er ein sehr hübsches Süjet v. Dieulafoy und Gersain „la petite Maison“ komponirt hatte. Ungerechte Kabale entschied zum Nachtheil dieses Werks. Der Zufall liess mich Spontini den nächsten Morgen begegnen, ich bot ihm den Text der „Vestalin“ an. Er nahm ihn mit Lebhaftigkeit an, und das Publikum ermüdet nach 200 Vorstellungen dieser Oper nicht, einer der größten und schönsten Kompositionen Beifall zu bezeigen, deren sich das lyrische Theater erfreut.

Drei Jahre nach einander ist „die Vestalin“ auf dem Theater San Karlo zu Neapel italienisch, auch als Ballet von dem berühmten Vigano arrangirt, ist solche auf allen Theatern Italiens gegeben. (In Deutschland ist seit ihrem ersten Erscheinen diese Oper als klassisch und genial anerkannt.)

A. d. U.

Ueber „die Bajaderen.“

Die Geschichte bietet keine eigenthümlichere Aehnlichkeit dar, als das Verhältniss der indi-

*) Noch etwas aus Westen, aber feinere Sorte.

schen Bajaderen und der römischen Vestalinnen. Im Tempel der Vesta, wie in den Pagoden Hindostans waren die jungen Mädchen zum Dienst der Altäre bestimmt, und wurden dazu erzogen, sobald sie aus den Jahren der Kindheit traten. Beide waren mit Pomp und Ehrenbezeugungen überhäuft. Beide hatten den Vorsitz bei den religiösen Gebräuchen und öffentlichen Festen, indem sie die glänzendsten Vorrechte genossen. Ein einziger Kontrast bietet sich dar. So streng das Gelübde der Keuschheit bei den Vestalinnen war, eben so ausgelassen sind die Sitten der Bajaderen. Der Liebe zu opfern war die Pflicht der einen, wie das Verbrechen der andern. — Die einmal geweihten Bajaderen gehören dem Tempel auf Lebenszeit; sie umringen die Altäre an Festtagen und singen ihre Wollust athmenden Hymnen. An ihren Füfsen sind kleine goldne Glöckchen befestigt, welche eine sanfte, lebhafte Harmonie bilden, um den Accent ihrer Stimme zu begleiten. Der Stoff der Oper ist, wie Göthes treffliches Gedicht: der Gott und die Bajadere, aus der indischen Sage entlehnt, nach welcher Schirven, eine der drei Haupt-Gottheiten Ostindiens einige Zeit die Erde unter der Gestalt eines berühmten Rajah Namens Devendren bewohnte. Zur Wahl einer legitimen Gattin von seinem Volke aufgefodert, beschlofs er die würdigste durch Prüfung kennen zu lernen. Devendren stellte sich tödtlich krank, versammelte alle seine Geliebten um sein Todbett und erklärte, dafs er die zur Gattin wählen würde, welche ihn heifs genug liebte, um an der schrecklichen Verpflichtung keinen Anstofs zu finden, zu der sie sich anheischig machte, wenn sie ihm Treue gelobte. 1200 Frauen schwiegen bei diesem Antrage. Nur eine junge Bajadere, welche den Rajah schon einige Zeit liebte, näherte sich und erklärte sich bereit, mit ihrem Leben die ausgezeichnete Gunst zu erkaufen, einen Augenblick den Namen seiner Gattin zu führen. Man feierte sogleich die Vermählung und einige Stunden darauf starb angeblich der Fürst. Treu ihrem Gelübde, machte die Bajadere alle Anstalten zu ihrem Wittwen-Tode, der indischen Sitte gemäfs. Der Scheiterhaufen erhob sich am Ufer des Ganges; sie steckte ihn mit eigner Hand in Brand und schwang sich in die Flammen. Allein in demselben Augenblick erlosch das Feuer; der Gott auf dem Scheiterhaufen stehend, hielt seine treue Gattin in seinen Armen, gab sich dem Volke zu erkennen und machte auf der Erde seine im Himmel zu vollziehende Vermählung bekannt. Ehe er indefs den Aufenthalt der Sterblichen verliefs, wollte er das Andenken seiner Liebe und Dankbarkeit verewigen, und verordnete deshalb, dafs künftig die Bajaderen seinem Tempeldienst geweiht würden, und sie den Namen Dévadassis (Lieblinge der Gottheit) trügen. Aus diesem indischen Namen ist durch Verstümmelung des portugiesischen Wortes: Balladéiras (Tänzerinnen) die Benennung: „Bajaderen" entstanden. Sie werden in den reichen Pagoden von Bénares, (wo Jouy selbst die Details seines Opern-Sujets sammelte) Jagrenat, Kalambrun und Sonna Sindi am reizendsten gefunden. Ihr Tanz ist meistens Pantomime; er schildert in drei Abschnitten die Unruhe und das brennende Verlangen der Liebe, indem es mit einer Art von Bacchanal endet. Der ganze Reiz ihres Tanzes besteht in den weichen Biegungen des reizenden Körpers, in der Grazie und Mannigfaltigkeit ihrer Bewegungen, in dem entzückenden Ausdrucke der halbgeschlossenen Augen und in ihrer ausgezeichneten Schönheit.

Die Bajaderen singen und tanzen nach dem Klang einiger Instrumente, von denen die vorzüglichsten der Mangassaran (eine Art Hoboe) der Jal (wenig von unsern Cymbeln verschieden) und der Matalan (Tambourin) sind. Ihr Gesang ist, wie der aller Orientalen, monoton und melancholisch; er schreitet nur durch halbe Töne fort; die Begleitung ist rauh und bizarr. Fast alle Melodien endigen mit der chromatischen absteigenden Tonleiter.

Die Bajaderen in der Oper einführen, hiefs sie ihrem Vaterlande wiedergeben. (Noch mehr hätte sich dieser Stoff für ein pantomimisches Ballet geeignet.) — Als Bonaparte einst einer Vorstellung der Bajaderen beiwohnte, wurde das Orchester beordert, die Oper á la sourdine zu exekutiren, weil das an Kanonendonner gewöhnte Ohr nur schwache, einförmige Musik ertragen konnte. Mit grofsem Unrecht hatte man Katels dem Stoff analoge, weiche, (fast schlaffe) Musik für lärmend verrufen — daher die Sordinen-Kabale, welche leicht den Fall der ohnedies monotonen Oper hätte veranlassen können, wenn die Pracht des Kostüms und der Dekorationen nicht vorgewaltet hätte.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

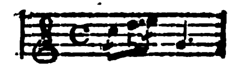
Den 6. Oktober. Nro. 40. 1824.

II.

Recensionen.

Variations en forme de Fantaisie sur l'air de la sentinelle pour le Pianoforte, composées et dediées à son ami Monsieur I. N. Hummel, maitre de la Chapelle de S. A. S. le Grand Duc de Weimar par Aloyse Schmidt. Oeuv. 44. Lpzg. chez H. A. Probst. Preis 16 Gr.

Das Klavier spielende Publikum wird ein neues Werk von der Hand des rühmlich gekannten Komponisten gewifs immer mit Vergnügen empfangen; und auch diefsmal wird man nicht Ursach haben, sich über Täuschung zu beklagen. Die Variationen, welche ein allgemein gekanntes und beliebtes Thema behandeln, möchten, falls sich nur so viele Klavierspieler fänden, die sie wenigstens nothdürftig exekutiren könnten, als sich zu jenem Liede Sänger gefunden haben, diese möchten also leicht eben so bekannt und beliebt werden, und mit demselben Recht. Das Thema trägt einen etwas französischen Karakter an sich, weshalb es sich auch nicht recht mit der deutschen Text-Unterlage vertragen will, welche offenbar eine tiefere Behandlung fodert. Es ist kein, mit tiefem Ernst des Lebens und der Liebe Abscheidender, sondern ein Troubadour, der mit der leichten, fast leichtsinnigen Art eines tapfern Chevaliers liebt, kämpft und stirbt. In dieser Weise hat es Herr A. Schmidt auch aufgefafst und nicht den vergeblichen Versuch gewagt, aus demselben ein wackeres, tief ergreifendes Tonstück zu bilden. — Die Variationen sind en forme de fantaisie geschrieben. Ref. gesteht, er sieht die Nothwendigkeit dieses Aviso nicht ein, da sie sich in keiner bedeutenden Lizenz von dem üblichen Schnitt der Variationen des Tages entfernen. Eine Introduktion, der man vielleicht mehr Beweglichkeit oder Wechsel der Wendungen wünschen möchte, macht den Anfang. Sie steht durch die Anfangsfigur des Thema's



mit demselben in erinnernder Verbindung; dann folgt das Thema selbst und hierauf sieben Planeten von Variationen, die sich in mehr oder minder abweichenden Kreisen um den thematischen Mittelpunkt rollen. Einen tiefen musikalischen Werth haben diese Variationen freilich nicht, allein sie sind deshalb nicht anzugreifen, weil der Komponist selbst sie wohl nicht aus einem andern Gesichtspunkte geschrieben hat, als dem Klavierspieler ein brillantes, durch mannigfaltige Art der Benutzung seines Instruments dankbares Stück zu liefern. Je sicherer es also dafs die erste Pflicht des Beurtheilers ist, sich auf den Standpunkt des Verfassers zu begeben und sich deutlich zu machen, was derselbe gewollt hat, in so fern müssen wir die Zweckmäfsigkeit und Trefflichkeit dieses Werkes in seiner Gattung anerkennen. Deshalb treffen wir auch in diesen Variationen nirgend eine absolut musikalisch kunstreiche Behandlung des Thema's an, wie wir sie wol in den Variationen Beethovens und Mozarts (älterer Meister nicht zu gedenken) gewohnt sind, sondern nur eine kunstreiche Virtuosen Behandlung. Das Thema erscheint nämlich nicht durchgeführt, in verschiedenen Stimmen, mit Gegenstimmen von Bedeutung begleitet oder dergl. mehr; allein es bewegt sich sprungweise, (wenn ich so sagen darf) in verschiedenen Fingern, überrascht uns bald durch einen mehr rythmischen Anklang

im Basse, bald durch ein brillantes Auftreten in den höchsten Oktaven oder auch wol durch eine zarte Bindung in den Mittelstimmen, allein in einer neuen Taktweise; so daſs es einem wankenden Irrlichte vergleichbar ist, das uns überall blendet, ohne uns dauernd zu leuchten. Daher wird die Wirkung dieser Variationen als Konzertstück nicht nur nicht ausbleiben, sondern sogar vielleicht über Erwartung sein. Wenn wir uns eine Erinnerung in dieser Beziehung erlauben dürfen, so wäre es die, daſs Herr Schmidt vielleicht noch durch eine Variation hätte Sorge tragen sollen, daſs auch der Spieler seine Fertigkeit (die schätzbarste) im Vortrag schöner Melodie und gebundener Stimmen zeigen könnte, eine Kunst die leider heut selten ist. Die Variation No. 5 giebt zwar einige Gelegenheit dazu; allein der Karakter des Adagio ist nicht scharf genug darin ausgedrückt und ein vielfaches Bewegen in sehr vollstimmiger oft springender Harmonie raubt ihr den melodischen Fluſs, dessen es für den angedeuteten Zweck bedürfte. — Auf eine Kritik der Behandlung des Thema's gehen wir deshalb nicht tiefer ein, weil diese nur belehrendes Interesse haben könnte, wenn man, wie ich mich oben ausdrückte, absolute Kunst der Komposition, ohne zu bindende Rücksicht auf die Besonderheit des Instruments, daran durch Beispiele aufzeigen könnte. In dieser Art hat sich Herr Schmidt schon sonst bewährt und wird es gewiſs noch ferner thun, wo es nicht seine Absicht ist, einem Kunstgenossen, wie Herr Kapellmeister Hummel, ein Geschenk zu überreichen, das durch seine Struktur und Anfoderungen an den Spieler die groſse Anerkennung der Virtuosität des Freundes auszudrücken scheint.

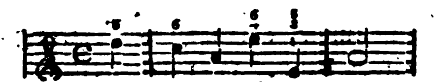
Weihe der Liebe, sechs Lieder von Ernst Schulze, mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre, in Musik gesetzt von **Karl Moltke**. 14tes Werk. Leipzig, bei H. A. Probst.

Herr K. Moltke wird vielleicht schon öfters günstigere Beurtheilungen seiner verschiedenen Hefte Lieder gehört haben, als die gegenwärtige; wir ersuchen auch sogleich vorbeugend ein geehrtes musikalisches Halb-Dilettanten-Publikum, sich unter diesen Liedern eben so gute oder so schlechte vorzustellen, als zu jeder Ostermesse in Duzenden von Heften zu erscheinen pflegen, und deren Beurtheilung gemeiniglich so eingeleitet ist: „Herr N. N. hat uns wiederum mit einem neuen Hefte seiner beliebten Gesangskompositionen beschenkt, die sich durch gefällige Melodie, angenehme Modulation und faſsliche Behandlungsart (allen unschuldigen Ohren) so sehr empfehlen." Jetzt werden die einzelnen Nummern durchgegangen, jedes Stück gelobt, allein um den Ruf strenger Unpartheilichkeit zu retten, doch auch einiger Tadel mit eingeflöſst, der ungefähr so viel sagen will, als: „Ein herrliches Gebäude, im leichten freien Stil aufgeführt, nur Schade, daſs auf dem untersten Kellergesims sich einige Flecken im Bekleidungsmarmor finden. — Dergleichen erträgt denn allenfalls die Eigenliebe des genialen Komponisten, obwohl auch nicht selten selbst gegen einen solchen Vorwurf sich eine Vertheidigung hören läſst.

Diese Kritiker also stellen sich auf den Standpunkt des allerseichtesten Theils der Musik treibenden Masse und haben da allerdings ein groſses Publikum für sich; besonders ausübende Dilettanten und Dilettantinnen aus Krähwinkel und andern gebildeten Orten. Für diese mögen die Herren Kritiker auch ganz recht haben, denn gemeines Bewuſstsein versteht in Kunst und Wissenschaft nur das, was ihnen adäquat ist und weiſs sich selbst aus dem höchsten nur das gemeinste herauszusaugen, so wie etwa die Maus in Lessings Fabel den Flug des Adlers und der Lerche gleich kühn schätzte, weil ihr beide nur bis zur Höhe gemeiner Bäume sichtbar waren.

Hat nun Herr Moltke im Sinne gehabt, jenem bezeichneten Theil des Publikums eine Unterhaltung zu gewähren, so wollen wir ihm zugestehn, daſs er sein nicht unmäſsig hoch gesteckles Ziel erreicht hat. Hat er aber auch nur die geringste Ahnung gehabt, ein feineres Ohr, einen gründlichern Beurtheiler zu befriedigen,

hat er vielleicht nur ganz leise, bescheiden gewähnt auch er dürfe sich in der Reihe der Komponisten des neunzehnten Jahrhunderts wol mitnennen — dann wehe ihm! — Da dieses Blatt nicht bestimmt scheint, von der Masse gelesen zu werden, sondern die Aufmerksamkeit eines denkenden Publikums wol anregen kann, so halte ichs fast für Unrecht, Werken dieser Art hier einen Platz selbst der Verurtheilung einzuräumen, und ich habe es nur deshalb übernommen, über jenes Liederheft einiges zu sagen, weil es polemisch gegen die ganze Gattung der seichten trivialen Kompositionen unserer Zeit gerichtet sein soll*). Herr Moltke möge sich demnach nicht allein ereifern, oder glauben, man habe ihn ausersehn, um ihn vor andern zu kränken; nein, er ist nur zufällige Veranlassung u. dient nur, um an einem Beispiele zu zeigen, was ganze Ballen von Liederkompositionen trifft. In wenigen Worten werde ich das, was sich im allgemeinen über dies Heft der Lieder des Herrn Moltke sagen läfst, ausdrücken können. Die Auffassung der Texte (Schade, denn sie sind nicht ohne Werth) ist fast durchgängig verkehrt, aber immer gemein; die Melodie ist zwar immer leicht sangbar und fafslich, aber nirgend schön, oft sogar schlecht, wie z. B. in No. 4. (der Liebe Trost) am Schlufs:



welches mehr eine Bafskadenz, als eine Oberstimme ist, wie die Bezifferung, die ich hinzugefügt, gleich beweiset. Indefs ist dieses Lied doch von allen noch das beste, weil es sich wenigstens dem Karakter des Gedichts zu nähern sucht, obwohl es das lyrische Element in demselben bei den Göttern nicht protegirt, sondern eher die Wurzel auszieht, die aber hier durchaus negativ erschienen ist.

Wenn ich nicht mehr Beweisstellen für gemeine Melodie aufführe, so geschieht dies, weil sich der gemeine Gedanke weniger in einzelnen Takten, als in den ganzen, stets auf gleiche Art wiederkehrenden Rythmen und monotoner Accentuation ausdrückt. Die Monotonie entsteht gemeiniglich bei Komponisten dadurch, dafs sie zu eigensinnig Worte komponiren, statt den Gedanken allgemeiner auszudrücken. Denn der Dichter mufs seine schweren Worte und Silben aus vielen Gründen oft auf derselben Stelle haben; folgt der Kompositeur nun, ohne Bewufstsein seiner musikalischen Freiheit sklavisch nach, so wird er zwar richtig accentuiren, fällt aber in den Fehler monotoner Rythmen. Herr Moltke hat diefs indefs mit falscher Deklamation glücklich zu vereinigen gewufst.

Im schon gedachten Liede, No. 4 nämlich fällt in vier Rythmen, jeder von 2 Takten eine monotone $\frac{1}{2}$ oder $\frac{1}{4}$ Note auf den guten Takttheil. Die Worte lauten so:

> O Herz sei endlich still
> Was schlägst du so unruhvoll
> Es ist ja des Himmels Will
> Dafs ich sie lassen soll.

Die Worte Herz und schlägst geben diesen Accent natürlich. Allein das Wörtchen ist, in der dritten Zeile könnte füglich seinen Accent dem Himmel überlassen; und endlich in der vierten Zeile die Betonung auf ich zu legen, statt das lassen hervorzuheben, heifst ganz ohne poetischen Sinn komponiren; wenn nun vollends wie hier noch ein rythmischer Uebelstand dadurch entsteht, so mufs man auch den musikalischen Sinn des Komponisten in Zweifel ziehen. — Und trotz aller dieser Uebelstände bleibt No. 4 das bessere der sechs Lieder; man schliefse auf den Werth der übrigen. Die Trivialität der Harmonien und Melodien, dies alle sechs Lieder hindurch zu beweisen, hiefse der musikalischen Zeitung Papier rauben. Vermag es ein Gegenkritiker, so lege er mir durch Bei-

*) Wenn also der geehrte Herr Ref. an dem Werke Gelegenheit fand, eine ziemlich oft anwendbare Ansicht zu entwickeln, so war es ja doch der Mühe werth, es zur Recension zu vertheilen? Wo ist wol in seinem Vor- und Nachsatze Folgerichtigkeit? Uebrigens hält die Redaktion dafür, dafs jede Kunstgestaltung, die ihr Publikum gefunden, auch Beurtheilung verdient — nicht die Entscheidung eines höher Stehenden: dafs sie nichts sei (nämlich für höher stehende) oder des tiefer Stehenden: dafs sie etwas sei (nämlich für ihn) sondern den Ausspruch eines alles erwägenden Beurtheilers was sie sei und gelte.

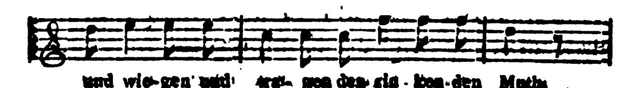
Die Red.

spiele das Gute und Schöne (nach seiner resp. Meinung) vor! Weniger Raum bedarf er dazu gewifs, als ich zum Gegentheil.

Den Beweis der verkehrten Text-Auffassung schenkt mir die Redaktion der Zeitung gewifs, da ich ja dazu die Lieder sämmtlich in der Zeitung nachsehen lassen müfste. Denn wenn ich auch sagte No. 3 oder 4 ist schwermüthig oder lustig. Herr M. hat es süfs oder lahm aufgefafst, so könnte man wieder mit Recht an der Wahrheit dieses Ausdrucks zweifeln u. f. w. Ich verlange nicht unbedingtes Vertrauen; allein ich darf hoffen, dafs nur der mich tadeln wird, der die Recension mit den Liedern daneben gelesen hat. Zur Ersparung dieser Mühe, diene indefs denen die Besseres in der Kunst suchen, nur ein einziges Beispiel. No. 3. (der Liebe Kunde.)

Ertönet ihr Saiten
In nächtlicher Ruh
Und führet von weitem
Die Träume mir zu.
Schon hör ich sie schallen
Mit schwellendem Klang,
Sie füllen die Hallen
Mit Liebesgesang,
Und wiegen und tragen
Den sinkenden Muth
Durch stürmisches Jagen
Auf tönender Fluth.

So heifst die erste Strophe, die an nächtliche Stille und Träume erinnert. Herr Moltke hat einen marschähnlichen 2/4 Takt dazu erfunden, von dessen Karakter man sich einen Begriff machen kann, wenn ich die Melodie von Zeile 9 und 10 hersetze, die aus dem Jägerchor im Freischützen stammt und noch dazu von einem Chor fortissimo nebst den Schlufszeilen wiederholt wird!



Ich mache Herrn Moltke nicht den Vorwurf, dafs diese Melodie sich im Jägerchor verbotenus auch befindet, denn seine Lieder möchten sogar vielleicht früher als der Freischütz komponirt sein, und zwei Takte können wol zufällig übereinstimmen. — Allein deswegen mufste ichs rügen, um gleich handgreiflich zu zeigen, wie Herr Moltke ein zartes Lied aufgefafst, dessen Schlufszeilen so lauten:

Mag schnell sich in Gluten
Verzehren das Herz
Und mag es verbluten
Im zaubernden (?) Schmerz;
Ich nähre die Wunde
Ich liebe mein Leid
Und lasse die Kunde
Der kommenden Zeit;
Die immer aufs Neue
Das Herz ihm belebt
Die hat die Getreue
Noch sterbend geliebt.

Jetzt denke man sich die letzten vier Zeilen im Chore fortissimo wiederholt, (so will es Hr. Moltke) und man darf des rührenden Eindrucks gewifs sein, denn man wird vor Lachen Thränen in den Augen haben, wenn es nicht vor Verdrufs ist, dafs die Kunst auch so gemifsbraucht werden darf.

Ich hoffe, sowohl Herr Moltke als das Publikum habe genug; ich habe es gewifs, denn es ist wahrlich keine Freude, so den Zeloten machen zu müssen. Findet man mich zu hart, zu ungestüm, die Grenze der Beurtheilung überschreitend, so kann ich dagegen nur sagen, dafs Gemeinheit und Verkehrtheit in der Kunst so überhand nehmen, dafs man nicht streng genug dagegen eifern kann. Wer heifst Herrn Moltke Lieder komponiren? So viel wir wissen, ist er Tenorsänger; aber wo kann er sagen, dafs er mit Eifer und Arbeit die Kunst der Komposition studirt hätte? Oder glaubt er, Früchte der Unsterblichkeit bräche man im Spazierengehen? Was sollen seine Lieder? Schuhe und Stiefeln mufs ich nehmen, wenn sie auch schlecht sind, denn deren bedarf ich unter allen Umständen; allein schlechte Lieder, schlechte Gedichte, schlechte Gemälde braucht niemand. Dennoch könnte man milder gegen dergleichen Leistungen verfahren, wenn nicht eine seichte, oder was schlimmer, feile Kritik gegen Einsicht und Bewufstsein so viel Unbedeutendes und Gemeines dem betrogenen Publikum in die Hände zu spielen suchte. — Noch einmal wiederhole ichs:

Herr Moltke ist nicht der einzige, sondern nur der, den der Zufall uns zum Beispiel für die ganze Gattung gegeben hat. Ins Künftige werde ich meinestheils dergleichen Werke in diesen Blättern, mit Bezug auf diese Recension, nur auf ihre Gattung verweisen und weiter keine Worte daran verschwenden. — Ich wünsche nicht, dafs Herr Moltke sich beleidigt, sondern bekehrt fühlen möge. —

Sechs Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bafsstimmen, komponirt, und dem Herrn K. F. Zelter, Professor der Musik achtungsvoll zugeeignet von Karl Klage. Berlin, bei A. M. Schlesinger.

Das jetzt so allgemein gewordene gesellige Vergnügen der Männer, vierstimmige Lieder zu singen, erzeugt das Bedürfnifs an auf diese Weise eingerichteten Kompositionen. Herr Karl Klage, als fleifsiger Einrichter grofser Tonstücke zu vier Händen, und als sorgfältiger Verfertiger mehrer Klavierauszüge wol am meisten bekannt, hat sich bewogen gefühlt, mit einem Geschenk von sechs Liedern den Wünschen der musikalischen Vereine dieser Art entgegen zu kommen. Der Zweck ist also, eine gesellige Unterhaltung zu gewähren, die, wenn sie viele Theilnehmer finden soll, nicht zu tief eingehn mufs. Daher sind die Gesänge auch, ohne jedoch Ansprüche auf dauernde musikalische Bedeutung machen zu können, denjenigen Musikfreunden zu empfehlen, die sich durch Abwechselung der Gegenstände und durch musikalische Neuigkeiten das Vergnügen an geselligem Singen würzen wollen. Die Dedikation hätte uns wohl einen strengeren Stil erwarten lassen, der sich nach den meisterhaften launigen wie ernsten vierstimmigen Tafelliedern des Prof. Zelter gebildet hätte; dennoch werden diese Lieder den oben angedeuteten Zweck wohl erfüllen. In Beziehung auf diese wäre es auch wünschenswerth gewesen, dafs der Komponist durch Wechsel von Chor und Solo einigen Schatten und Licht in die Stücke wie in die Unterhaltung gebracht hätte. Auch möchte es zweckmäfsiger gewesen sein, nicht zu viele Anfoderungen an die Sänger zu machen, da besonders der Tenor schon eine gewisse Kehlfertigkeit haben mufs, um die mannigfaltigen Verzierungen nur einigermafsen deutlich zu singen. Da diese Fertigkeit aber den meisten, besonders männlichen, Dilettanten sehr selten eigen ist, und die Verzierungen überdies weder besonders neu noch geschmackvoll sind, so würde es unsrer Meinung nach vortheilhaft sein, dieselben zu vereinfachen oder wegzulassen.

Durch die Weglassung der Partitur beim Stich wird dem Beurtheiler sein Amt erschwert, da man nicht gleich vier Sänger zur Hand hat, auf deren Sicherheit man sich verlassen kann; auch das Einüben für Privatgesellschaften wird dadurch sehr erschwert. Warum setzen die Herren Verleger nicht eine Partitur in kleinen Noten unter die erste Tenorstimme? Die etwanige Textuntersetzung giebt sich ja so leicht von selbst und kann bei zweifelhaftem Fall aus der Stimme ersehen werden. Beurtheiler wie Dirigent hätten dadurch doch wenigstens einen Leitfaden. Diesem Umstande möge es Herr Klage zuschreiben, dafs wir auf die nähere Beurtheilung der einzelnen Stücke nicht eingehn, da uns nicht wie dem Jupiter vier Trabanten folgen, die uns, während wir unsere schreibende Bahn beschreiben, die Harmonie dieser Lieder, (wie jene vielleicht die Sphärenharmonie) ertönen lassen.

III.

Korrespondenz.

Berlin im September.

(Schluss aus dem Berichte über die Zauberflöte in Nr. 39.)

Aber wie wenige unter den Hunderten, die die Schauspielhäuser füllen, verstehen ein Schauspiel — und nun gar eine Oper — zu geniefsen! Wer nur irgend auf einen bestimmten Platz rechnen kann, findet sich sicher nicht eher, als während der Ouvertüre ein und hat dann so viel zu sehen, sehen zu lassen, zu begrüfsen, zu danken, dafs ihm die Ouvertüre schon nichts anhaben soll. Selbst die früher Eingetretenen schei-

nen ihre ganze Redseligkeit gespart zu haben, bis der erste Ton erklingt. Die armen Komponisten, die durch die Ouvertüre zur Oper vorzubereiten dachten! Sobald nun der Vorhang aufgezogen ist und ein Schauspieler nach dem andern auftritt, rauschen die Zettel auseinander: „das ist Herr Unzelmann aus Weimar! Wer macht denn die Königin der Nacht? — O ich bitte um den Zettel! Man kann unter der schwarzen Maske gar nicht erkennen, wer Monostatos ist.“ — Endlich ist man orientirt; nun müssen die Textbücher heran und werden achtsamer nachgelesen, als in der Kirche die Gesangbücher: „Jetzt kommt das — nun singt sie hier — um Vergebung, sie hält schon im dritten Verse — ach ich hab's verloren und verstehe nun gar nicht, was alles bedeutet!“ — O ihr armen Operumacher! Oben auf den Brettern singen sie, dafs der Text auf mehr als eine Weise elendiglich hinstirbt; unten vor den Brettern lesen sie, dafs kein Tönchen ankommen kann, geschweige eine ganze Scene in ihrer, allein wirksamen Einheit. Ist das nicht eben so, als wollte man auf das Bild der schönen Rekamier auf unserer Kunstausstellung Glied vor Glied ihr Skelett malen, damit jeder begriffe, was das schöne Fleisch zusammenbinde und wie der Rückgrat den Körper so schnurgerade halte? Aber wer von allen diesen Zettelträgern und Textblättlern wird es glauben, dafs er sich die beste Freude verdirbt? Und wie viele sind, die es glauben können, da den meisten Menschen aus kleinlicher ängstlicher Sorge, sie nur bald recht professionstüchtig und zunftmäfsig zu machen, einseitig der Verstand, statt harmonisch die Gesammtheit aller Kräfte entwickelt wird. Aber mit dem Verstande allein kann man so wenig ein Kunstwerk befriedigend auffassen, als eines aus ihm schaffen.

Versucht es doch einmal, Ihr, die ihr dessen noch fähig seid, euch dem Künstler und seinem Werke ganz hinzugeben, wie das Kind der Mutter! Vergefst vor allem eure Nachbarn in Parquett und Logen — wir wollen sie nachher versöhnen; entsagt einmal der Berichterstattung an der Abendtafel: die hat die gemacht, der hat den vorgestellt — wir wollen uns morgen früh genau danach erkundigen; zittert nicht, ein Paar Worte zu verlieren — vielleicht geben die Weisen des Künstlers euch eine Ahnung, die höher schwebt, als ihr auf dem Fittich des Textbuches emporflattern könntet; legt einmal, ich bitte, eure Weisheit, eure Aufklärung bei Seite — nachher will ich ihr still halten. Iphigenia wird gegeben? Wohlan, begreift ihr nicht, dafs es ein Stral der ewigen Wahrheit gewesen, der den jugendlichen Griechen in einzelnen Kräften göttliches Walten, Gottheiten, erkennen liefs? Wie schön hat er sie in der edelsten Form, der menschlichen, sich hingestellt; wie beseelte schon jene Ahnung des Göttlichen das ganze Leben, wie schlang sich blumengeschmückt das üppigbrausende Jugendleben in frohem Reigen um die schönen Altäre! Wie findet jedes menschliche Vermögen, jede menschliche Regung ihren Vertreter! Und im Hintergrunde als Fatum lagert sich das Unbegriffene dunkel, räthselvoll, unbezwinglich. Ist denn das alles nicht Wahrheit? Keine störende Antwort! Morgen wollen wir forschen, welche lichtere Erkenntnifs uns aus jener reizenden Dämmerung aufgegangen ist. Heute seid Griechen, oder meidet Iphigeneia!

Seht, die Sonne des Orients durchblitzt noch leuchtender das Leben. Als Kinder verstanden wir das. Wie schillerte und zitterte alles in tausend glühenden Farben! Wie thürmten sich, ballten sich riesenhaft, rangen und schwanden die unbegriffenen Naturkräfte! Als hundertarmiger Briareus, als graunvoll vervielfältigtes Ungeheuer dräuet der Widerstand, den das ungeübte Auge nicht zu messen vermag. Welche zauberhafte Gewalten stritten wider einander in endloser Verwandlung, wie zerflossen alle Gränzen in einander — und wie umzog alle der Regenbogen, die Ahnung, dafs eine noch unbegriffene Wahrheit sich daraus hervorwinden werde. Rufet die Kindheit zurück, wenn ihr die Zauberflöte verstehen wollt: zertrümmert mir nicht die Feenpalläste mit rohem Geschrei, läutert, klärt mir nicht ab mit Greisenweisheit, was nur als Unerklärbares die Kinderseele entzückend berauscht. Wahrlich, der Gewinn ist nicht erheblich, zu ergründen,

wie und woraus die Fabel in dem Kinde entstanden; das Mährchen nur und der Glaube daran kann das Mährchen belohnen. So glaubt zwei kurze Stunden, oder entsagt dem Genuſs des holden Wahns.

Mozart hat es wahrlich nicht anders gemeint. Er hat nicht hochmüthig über Schikaneder gelächelt — wie hätte er ihn sonst komponiren können — oder in thörigter Weisheit die Tiefe gesucht, wo nur die Oberfläche in gleissender Farbenpracht entzücken und nur die Ahnung der Tiefe im Entzücken uns durchschauern konnte. Er ist mit Schikaneder Kind geworden; allen Vermögen des Kindes gebeut er, keiner Schwäche schämt er sich.

Hört nur die Ouvertüre, wie ernst es ihm war, wie dem holden Kinde im Glauben an die Zauberwelt die erste Ahnung eines Göttlichen in feierlichen und so kindlich süſsen Weisen erwacht! Wie löset sich Taminos verzweifelnde Angst und der Triumphgesang der Damen in die niedlichste Kinderkoketterie, wie närrisch der Vogel Papageno die Bühne um das Publikum vergiſst — und wie verliebt der Tamino und wie majestätisch und klagenvoll die Königin thut — erst Tamino, dann der Tochter gegenüber — und sich, so kinderhaft vergessen, in die zartesten Lerchentriller verirrt! Ueberall holdes Spiel, der köstlichste Selbsttrug mit Herzenskummer und Seelenqual und überall führen die Spuren zurück zur Kinderlust und zum herrlichen sorglosen Spiel mit dem ernsten Leben.

Wäre doch irgendwo eine Truppe der kindlichsten Wesen zu finden, die sich und die Bühne und das Publikum vergäſsen, mit Mozart Kinder zu werden; eine musikalische Fai müſste an der Spitze stehen! Dann würde die Zauberflöte zum erstenmale vollkommen und allgemein verstanden werden. Aber es blos drucken lassen — das herrlichste lockerste Spiel in einer sauern Predigt verordnen und in Druckerleisten zusammenpressen — das will nicht fruchten. Glück genug, wenn unter hundert Lesern einer glaubt, daſs nicht Spaſs, oder Satire (Gott wüſste, auf wen!) oder sonst dergleichen, sondern eben die rechte fröhliche Wahrheit geredet. Aber wie könnte man dem Publikum Vorwürfe machen, da ja unsre Schauspieler selbst so alt und irden thun in der jungen Zauberflöte? Doch das gäbe Stoff zu einem zweiten Kapitel und es ist am ersten genug.

?.

Königstädtisches Theater.

Berlin, den 22. September.

Wer die Ochsenmenuett noch nicht gesehen hat, versäume sie ja nicht, denn Herr Spitzeder tritt darin auf und zwar in einer, durch ihn so herrlich belebten und individualisirten Rolle, daſs niemand den ihm gewidmeten Abend bereuen wird. Ich habe noch nie einen Ungarschen Ochsenhändler gesehn, aber daſs der Istok, wie Herr Spitzeder ihn darstellt, nach der Natur gezeichnet, daſs dieses Gemisch von derber, roher Kraft und Gemüthlichkeit, von bäurischer Schlauheit und natürlichem Gradsinn, von Elasticität und Sprödigkeit in Geist und Körper w a h r ist, das erkennt man ohnedem. Und wie in seinen gröſsern Rollen, so ist auch in dieser kleinen nichts vereinzelt, nichts vernachlässigt, kein Punkt auf Kosten eines andern hervorgehoben. Nirgend sehen wir nur den geschickten Schauspieler, dem der oder jener Zug meisterlich gelingt, der sich erlaubt, über einen andern hinwegzuschlüpfen, weil er schon voraus weiſs, wo er sein Publikum wieder fangen wird *), nirgend sehen wir den Schauspieler, sondern stets den Istock. Er singt, drückte sich neulich ein Kunstfreund aus, als wenn er die Sachen eben selbst komponirte; ich möchte lieber sagen: er singt, als wenn es gar nicht nöthig wäre, zu komponiren, als wenn sich das alles, als natürliche allgemeine Sprache nothwendig von selbst ergäbe. Und so aus Einem Ganzen ist Gesang, Spiel, Tanz — kurz es ist ein ganzer Mann.

Aber das Stück ist doch miserabel. Hofmann hat es mit dem Andenken seines groſsen Freundes Haidn gewiſs redlich gemeint. Das ganze Stück quillt über von Verehrung gegen den groſsen Künstler — aber was ist aus ihm.

*) Aha! das geht auf eine gewisse groſse Sängerin.
Anm. des argwöhnischen Setzers.

gemacht? Ein altes schwächlichgutherziges Männchen, wie er höchstens in den letzten Monaten, im hohen kindischen Alter gewesen sein kann; unterhält seine Haushälterin u. alle Welt ewig von seiner Künstlerbegeisterung, von seinen Weihestunden, bangt um die Nachwelt, meint — als ihn Istok um eine Menuett bittet — das würde nicht gehen, er habe andre Sachen im Kopfe; dann aber: es sei ihm heute Morgen eine Melodie durch den Kopf gefahren, daraus würde sich wohl eine Menuett machen lassen *) und wenn die ehrlichen dankbaren Ungarn sie ihm lustig vorspielen und ochsenmäſsig honoriren, dann fragt er ganz ängstlich: was die Nachwelt zu diesem opus sagen würde? O ihr Altflicker und gebornen Invaliden: schreibt die Geschichte eures Nachbar Schneiders und Bürstenbinders und laſst die Künstler ungehudelt!

Daſs das Stück, auch abgesehen davon, eine dramatische Absurdität ist, erlassen Sie mir wol zu beweisen **). Wie läſst sich auch aus dem Vorgange, daſs Haidn einem Ochsenhändler eine Menuett komponirt und dafür einen Ochsen geschenkt kriegt, ein Drama machen ***)? Die Musik an und für sich betrachtet, ist nun freilich gut, einzelne Stücke sind vortrefflich — denn sie sind aus Haidns besten Kompositionen entlehnt. Aber einestheils sind sie nicht dramatisch; die Oper fodert raschern Fortgang und entscheidendere Schritte, als das Oratorium. Andern Theils sind sie nicht an ihrem Orte — ja man kann die meisten geradezu Hors-d'oeuvres nennen. Gleich in der ersten Scene finden wir im Vorsaale vor dem Zimmer, wo Haidn komponirt (—) ein Duzend Spinnerinnen und eben so viel kourmachende Winzer oder Gärtner. Was sollen die da? Sie sollen das Spinnerlied aus den Jahreszeiten singen. Was hat das mit der Ochsenmenuett zu thun? Nichts, aber 's ist doch eine gar schöne Musik vom lieben seeligen Haidn. Eben so wird denn gleich nachher die Ballade aus den Jahreszeiten eingeflickt und so gehts fort — wer kann über alle Schwachheiten Buch führen? Aber der Spitzeder ist ein ganzer Mann.

---

*) Sehn Sie wohl Hr. Red., Haidn war auch ein Kunstschneider: die Ochsen-Menuet ist so der ehrliche Abfall hinter den Schneidertisch von einer Simphonie oder Messe, zu einem Kinderwestchen, oder Mützenfleck für die Haushälterin bestimmt und nun vortheilhaft an Istock abgesetzt.

Anm. d. Setzers.

**) Ja. Anm. d. Red.

***) Nun da kommt ja doch ein Beweisversuch. Aber ich sehe nicht ein, warum sich aus diesem Stoffe nicht eben so gut ein Singspiel, eine Operette, ja eine groſse Oper fabriciren lieſse, als aus so manchem, mit dem uns jetzt Paris beschenkt. Anm. d. Red. —

Bekanntmachung.

Freunde alter Musik und historischer Forschung in ihrem Gebiete, so wie Vorsteher von Singvereinen macht die Redaktion darauf aufmerksam, daſs mit der Bibliothek des verstorbenen Professor Maaſs in Halle vom 30. Oktober ab eine bedeutende Sammlung älterer und neuerer Musikalien in Partitur und Stimmen, zum Theil von groſser Seltenheit und groſsem Werthe einzeln versteigert werden wird. Das Nähere erfährt man unter andern in Berlin bei den Bücherkommissionaren Herrn Jury u. Suin.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 30. September 1824.

Den 1. Im Opernhause: 1) Der neue Gutsherr, Musik von Boieldieu. 2) Der Zögling der Natur, Musik von Romani.

— 3. Im Opernhause: Alceste, Musik von Gluck.

— 4. Im Opernhause: Preciosa, Musik von K. M. v. Weber.

— 5. Im Opernhause: Belmonte und Konstanze, Musik von Mozart.

— 6. Im Opernhause: Der Zögling der Natur, Musik von Romani.

— 7. Im Opernhause: Don Juan, Musik von Mozart.

— 8. Im Schauspielhause: Der Bär und der Bassa, Musik von Karl Blum.

— 10. Im Opernhause: Je toller je besser, Musik von Mehul.

— 11. Im Schauspielhause: Die Parias, Musik von Seidel.

— 12. Im Opernhause: Die Zauberflöte, Musik von Mozart.

— 13. Im Schauspielhause: Die Paria's, Musik von Seidel.

— 14. Im Opernhause: Die Dorfsängerinnen, Musik von Fioravanti.

— 17. Im Schauspielhause: Der Freischütz, Musik von Karl Maria von Weber.

— 19. Im Opernhause: Johann von Paris, Musik von Boieldieu.

— 21. Im Opernhause: 1) Arie mit Chor aus der Oper Cirus in Babilon, von Rossini. 2) Je toller je besser, Musik von Mehul.

— 23. Im Opernhause: Kiaking, Musik von A. Girowetz.

— 24. Im Opernhause: Der Barbier von Sevilla, Musik von Rossini.

— 26. Im Opernhause: Der Barbier von Sevilla, Musik vou Rossini.

— 28. Im Opernhause: Don Juan, Musik von Mozart.

— 29. Im Schauspielhause: Der Schiffskapitain, oder die Unbefangenen, Musik von K. Blum.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger

zum Freimüthigen und zur musikalischen Zeitung.

No. 7. Den 9. Oktober 1824.

Literarische Anzeigen.

Bei J. D. Sauerländer in Frankfurt a. M. ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden Nr. 34) zu haben:

Freyreis, G. W., (Naturforscher S. Maj. des Kaisers von Brasilien ꝛc.), Beiträge zur nähern Kenntniß des Kaiserthums Brasilien, mit Berücksichtigung der Einwanderung fremder Ansiedler nach diesem wichtigen Lande, nebst einer Schilderung der neuen Colonie Leopoldina, und der wichtigsten Erwerbzweige für europäische Ansiedler, so wie auch einer Darstellung der Ursachen, wodurch die Langsdorffsche und andere Ansiedelungen mißglückten. Erster Theil. Preis 18 Gr. oder 1 Fl. 21 Kr.

Der Reisegefährte S. D. des Prinzen von Neuwied legt nach zehnjährigem Aufenthalte in Brasilien, seine Ansichten und Erfahrungen über dieses wichtige Kaiserthum in obigem Werke nieder.

Hufnagel, Dr. C., (Professor der Geschichte am Gymnasium zu Frankfurt a. M.), Handbuch der alten Geschichte, Erd- und Länderkunde, für die mittlern und obern Classen der Gelehrtenschulen bearbeitet. Erste Abtheilung. gr. 8. Preis 21 Gr. oder 1 Fl. 30 Kr.

Dieses Handbuch der alten Geschichte bezweckt zunächst die Beförderung und Belebung des streng wissenschaftlichen Studiums der Geschichte auf Gymnasien. Hinsichtlich des Plans und der Einrichtung möchte es mit dem bekannten Bredow'schen die meiste Aehnlichkeit haben; aber es unterscheidet sich von diesem durch den weit größern Reichthum an Materialien, durch ausführlichere Darstellung der Geographie und der Literatur der Quellen, so wie der in den Vortrag gewebten pragmatischen Ansichten.

Lyra-Klänge und Prisma-Farben, in lebenswarmen Bildern vom Verfasser des Antonio und Felippo. Dasselbe auch unter dem Titel: Adelbrid und Guido oder das Asyl am Niagara-Katarakt. Aus den Papieren eines transatlantischen Reisenden. — Auszüge aus Pfarrer Traulieb's Tagebuche. Zwei Erzählungen. kl. 8. Preis 1 Thlr. 4 Gr. oder 2 Fl.

Des Verfassers früher erschienene Roman: Antonio und Felippo, hat eine allgemein günstige Aufnahme gefunden; diese neuen genialen Schöpfungen desselben werden von dem gebildeten Publikum mit gesteigertem Interesse aufgenommen werden.

Thilo, Dr. L., (Professor der Mathematik und Physik am Gymnasium in Frankfurt a. M.), Materialien für den Unterricht in der Elementar-Geometrie. Erster Theil. Sammlung geometrischer Aufgaben und Lehrsätze, mit synthetischen Auflösungen und Beweisen. Erster Band. Mit 8 Kupfertafeln. gr. 8. — Auch unter dem Titel: Sammlung geometrischer Aufgaben und Lehrsätze, mit synthetischen Auflösungen und Beweisen, als Material des Unterrichts in der Elementar-Geometrie. Erster Band: Enthaltend, als Einleitung, eine Abhandlung über die geometrischen Aufgaben und Lehrsätze überhaupt, und aus der Planimetrie die Aufgaben und Lehrsätze, welche die Congruenz und Gleichheit der Figuren betreffen. Mit 8 Kupfertafeln. gr. 8. Preis 2 Thlr. 4 Gr. oder 3 Fl. 45 Kr.

Der Titel sagt hinlänglich, was man in dem Werke selbst zu suchen habe. Es ist vorzüglich für den Gebrauch des Lehrers der Geometrie bestimmt, welcher darin eine große Masse von Lehrstoff auf eine solche Weise zusammengestellt findet, daß ihm eine eigenthümliche und fruchtbare Anwendung desselben bei seinem Unterrichte leicht und zugleich der Besitz vieler andern, oft seltenen Hülfsmittel entbehrlich wird.

Wilbrand, Dr. J. B., (Professor zu Gießen), Darstellung des thierischen Magnetismus, als einer in den Gesetzen der Natur vollkommen gegründeten Erscheinung. Preis 20 Gr. oder 1 Fl. 20 Kr.

Friederich, Dr. G., Luther, ein historisches Gedicht in vier Gesängen. Zweite wohlfeilere Ausgabe. 4. Preis 16 Gr. oder 1 Fl. 12 Kr.

Sendschreiben an einen Diener des göttlichen Worts über Kirchenverfassung und Liturgie. gr. 8. geheftet. Preis 4 Gr. oder 18 Kr.

Von der Ettingerschen Buchhandlung in Gotha ist so eben versandt worden:

Briefe über die Toilette der Damen, von Mad. Elise Vojart. Aus dem Französischen übersetzt und den Gebildetern des schönen Geschlechts gewidmet von Friedr. Krug. Taschenformat. elegant cart. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Lobpreisung der hier angezeigten Schrift würde ganz überflüssig sein, da das Original derselben, als Arbeit einer Dame, in mehreren gelesenen Blättern, namentlich aber im Literaturblatt zum Morgenblatt Nr. 13. 1823. durch Herrn Dr. Börne, und im Frankfurther Journal des Dames et des Modes No. 3. 1824. durch Hrn. Lemaire, so schmeichelhafte Anerkennung gefunden hat, daß wir nichts hinzuzufügen haben, als daß Hr. K., indem er dieses Werkchen durch eine gelungene Uebersetzung in Deutschland gemeinnütziger zu machen sucht, sich den Dank des gebildeten weiblichen Publikums dafür erwerben wird: da dasselbe nicht, wie man vielleicht vermuthen dürfte, ein fades Verzeichniß von Recepten, sondern eine angenehm eingekleidete Geschichte der Toilette in 14 Briefen einer Dame an ihre Freundinn, mit Belehrungen und Warnungen vor gefährlichen Schönheitsmitteln enthält, und sich daher, so wie durch sein elegantes Aeußere, als ein sehr schickliches Geschenk für den Putztisch der Damen empfiehlt.

(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.)

Bei Friedrich Ruff (Firma: Rengersche Sortiments-Buchhandlung) in Halle ist so eben erschienen und an alle Buchhandlungen (in Berlin an die Schlesingersche Buch- und Musikhandluung) versandt worden:

Kornelia
oder fromme Herzenserhebungen zu Gott in Gesängen
von J. J. Wolf.

(In eleganten Umschlag broschirt, auf Druckpap. 1 Thlr., auf Schreibpap. 1 Thlr. 6 Gr., auf Velinpap. 1 Thlr. 12 Gr.

Diese metrischen Gebete sind in Witschels beliebter Versart verfaßt und für Erbauung suchende Christen (namentlich für Prediger und Schullehrer) bestimmt, und es ist wohl nicht zu zweifeln, daß sie unter diesen sich der Freunde bald recht viele erwerben werden. Ergebende Gedanken, glückliche Behandlung derselben, echt christlicher Sinn und schöne, fließende Verse, sind Eigenschaften, die es den hoch und allgemein beliebten Morgen- und Abendopfern von Witschel an die Seite stellen.

Bei uns ist erschienen und durch alle gute Buchhandlungen (in Berlin durch die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung zu erhalten:

Briefe eines Augenzeugen der griechischen Revolution vom Jahre 1821. Nebst einer Denkschrift des Fürsten Georg Cantacuzena über die Begebenheiten in der Moldau und Wallachei in den Jahren 1820 und 1821. Mit Rigas Portrait. gr. 8. Velinpapier broschirt. Preis 1 Thlr.

Dieses Werkchen ist nicht mit dem vielen gehaltlosen Geschreibsel über den Aufstand der Griechen zu verwechseln. Es enthält die Berichte zweier Augenzeugen von hohem Range, welche selbst bedeutende Rollen in diesem Kampfe mitspielten, belegt Vieles mit interessanten Aktenstücken, und giebt eine befriedigende Auskunft über die hier und da verkannte Verbindung der Hetäristen und über das unvermeidliche Mißlingen der Kriegs-Operationen in der Moldau und Wallachei. — Das Portrait des edlen Märtyrers für die Freiheit der Griechen, Rigas, wird Viele erfreuen.

Eberhard, A. G., Westolk und sein Freund. 2 Thle. Mit Titelkupfern. 8. Preis 2 Thlr. 12 Gr.

Statt eigner Empfehlung dieses Romans, erlauben wir uns nur auf die beifälligen Anzeigen desselben in No. 8. der Zeitung für die eleg. Welt, und in No. 40. des Wegweisers der Abendzeitung aufmerksam zu machen.

Rengersche Verlags-Buchhandlung in Halle.

Berlin, Potsdam und Charlottenburg.

Eine Beschreibung aller Merkwürdigkeiten dieser Städte und ihrer Umgebungen. 2 Bände mit 10 Kupfern. Vierte verbesserte und ganz umgearbeitete Ausgabe. Vom Hofrath Rumpf.

Diese vierte Ausgabe der Beschreibung genannter Städte ist, mit Ausnahme des Geschichtlichen in aller Art umgearbeitet, verändert und vermehrt, wie die vielen Umgestaltungen während der Regierung des Königs Maj., zur Verschönerung, Bequemlichkeit rc. ihrer Bewohner, es erforderten, und kann man daher diese vierte Auflage mit Recht als ein ganz neues Werk ansehen.

Durch die von Wachsmann und ähnlichen Künstlern gefertigten Kupfer erhält man die Ansichten des Brandenburger Thores, des neuen Schauspielhauses, der Pfauen-Insel, des Marmor-Palais, die Ansicht von Sanssouci und des neuen Palais nebst den dazwischen liegenden Gärten, die Abbildung des Begräbnißdenkmals der Königin Louise rc.

Alles, was den wißbegierigen Einheimischen und Fremden über obige Städte interessiren kann, ist darin enthalten.

Obgleich das Werk 67 Bogen stark und mit 10 Kupfern geziert ist, so verkaufen

wir es doch um den äußerst billigen Preis von 2 Thlr. in 2 geschmackvolle Einbände gebunden.

Flittnersche Verlags-Buchhandlung in Berlin, Jägerstraße No. 51.

So eben ist in der Hinrichsschen Buchhandlung in Leipzig erschienen und in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin zu haben:

Penelope.

Taschenbuch für das Jahr 1825 herausgegeben von Th. Hell. 14r Jahrgang. Mit Beiträgen von van der Velde, Blumenhagen, Eick, v. Heyden, Laun, v. d. Malsburg, Schilling, v. Schlippenbach, Weisflog und dem Herausgeber. Mit 8 Kupfern. 16. gebunden mit Goldschnitt 1 Thlr. 12 Gr. oder 2 Fl. 45 Kr. rheinl., in Maroquin vergoldet mit ersten Kupferabdrücken 2 Thlr. 12 Gr.

Dieß Taschenbuch hat sich bereits seit mehrern Jahren im Publikum einen so guten Namen erworben, daß man es unbedenklich jeder Dame schenken kann. Herausgeber und Verleger haben auch diesen Jahrgang würdig auszustatten gesucht, und eine flüchtige Ansicht des Inhalts wird den sich stets mehrenden Freunden der Penelope zeigen, was sie zu erwarten haben. — 6 Darstellungen nach Ramberg aus Schillers Bürgschaft, das Portrait der Dauphine Maria Josephe von Sachsen nach Schnorr von Fleischmann, und eine Ansicht aus Pompeji von Veith schmücken das empfehlungswerthe Büchlein.

Musikalisches Werk.

Gottfried Webers

Theorie der Tonsetzkunst

Zweite durchaus umgearbeitete Auflage in vier Bändchen, mit des Verfassers Bildniß, hat bei uns die Presse verlassen. Ladenpreis 14 Fl. 24 Kr. rheinisch oder 8 Thlr. Die ausführlichere Anzeige enthält unser Ostermeß-Katalog, welcher gratis ausgegeben wird.

B. Schott Söhne in Mainz.

(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.)

Musikalische Anzeige.

In dem Grade als das Studium der Musik im Allgemeinen, und das Clavierspielen insbesondere während der letzten drei Decennien, gewisser Massen ein wesentliches Element der Erziehung wurde, und man die Erlernung dieser Kunst eben so dem Jünglinge als thätiges Mittel in seinem Streben zur höhern Humanität zur Pflicht machte, als man sie zur Veredlung und Vollendung der weiblichen Bildung unentbehrlich hielt; in demselben Grade mußte auch im Laufe dieser Zeit die Cultur des Clavierspiels gewinnen, und die Sphäre dieses Zweiges der Tonkunst sich bereichern und erweitern. Nächst diesem regern Betriebe des Clavierspieles aber, und seine größere Verbreitung durch alle Stände, hatte auch ein lebendigerer Austausch gegenseitig errungner Vortheile und Ansichten unter den Clavierspielern verschiedener Nationen Statt, und eine fruchtbare Toleranz, wo ein jeder gerne sein Gutes mit dem Guten eines andern zu vereinbaren suchte, hat nicht minder in der letzten Zeit die höhere Ausbildung der Kunst das Clavier zu spielen begünstigt. Was wir Pleyel und Dussek und der daraus entstandenen Schule des Conservatoriums schuldig waren, haben in neuerer Zeit Hummel, Ries, Kalkbrenner, Crammer, Moscheles u. s. w. dankbar gezahlt, und die weiten Reisen dieser Künstler und der Aufenthalt mehrerer derselben zu London und Paris haben in der jüngsten Zeit einen Kosmopolitismus in dieser Kunst herbeigeführt, der für sie von der gedeihlichsten Wirkung sein mußte. Und in der That muß jeder unbefangene Beobachter staunen, welcher Fortschritte die lezten Jahre in der Methode und Technik des Clavierspielens überall sich zu erfreuen hatten, und bis zu welchem hohen Grade der Vollkommenheit bei den verschiedenartigsten Lehrmethoden es Zöglinge dieser Kunst in mehreren Hauptstädten Europa's zu bringen vermochten.

Allein eben diese schnellen Fortschritte der Kunst ließen jede bis dahin bekannte Lehrmethode bald hinter sich, und die vollkommenste Clavierschule der letzten Zeit enthält nur einen geringen Theil aller jener wichtigen Neuerungen, durch die das Clavierspiel in seiner jetzigen Metamorphose dem ältern kaum ähnlich sieht. Einer der würdigsten Veteranen dieser Kunst, der eigentlich gar nicht mit der Zeit fortzugehen brauchte, um ihr gleichen Schritt zu halten, M. Clementi (früher zu Wien, jetzt zu London), schien daher in der letztern Zeit das Bedürfniß zu fühlen, mehrere Eigenthümlichkeiten des neueren Spiels in einer Reihe von Uebungsstücken seinen Schülern zu entwickeln. Natürlich aber konnte dieses in jener Form nur rhapsodisch und mehr andeutend geschehen, und ließ nur um so mehr ein ausführliches Werk wünschen, welches systematisch geordnet, den ganzen Umfang der Kunst, das Clavier zu spielen, wie sie jetzt ihre völlige Blüthe erreicht zu haben scheint, erschöpfend umfasse.

Die Forderungen aber, welche ein solches Werk an seinen Verfasser zu machen berechtigt ist, sind in der That so combinirt und schwierig, daß die unterzeichnete Verlagshandlung sich schon dadurch einen Theil des öffentlichen Zutrauens für ihre Unternehmung zu gewinnen hofft, wenn sie dem Publicum es zu erkennen giebt, wie vertraut sie mit die-

sen Schwierigkeiten ist, und wie sie die Aufgabe in ihren vielseitigen Ansprüchen kennt, welche sie sich zu lösen vorgelegt hat.

Der Verfasser eines solchen Werkes muſs die frühere Zeit in ihren Vollkommenheiten und Mängeln gründlich und genau, sowohl theoretisch als praktisch kennen, damit er den Standpunkt recht fasse, von wo er ausgeht, um das Gute der älteren Zeit in seinem Werthe heraus zu heben, und vor Irrthümern und Unbequemlichkeiten zu warnen, welche theils natürliche Folgen gewisser Methoden waren, theils bloſs als Vorurtheile ihnen anhingen.

Er muſs ferner den ganzen Verlauf der Entwickelung dieser Kunst von diesem Standpunkte bis zur Höhe, auf der sie sich jetzt befindet, in ihren einzelnen Perioden Schritt vor Schritt verfolgt haben, damit er im Stande sei, alle jene Einzelnheiten deutlich und klar wieder zu geben, deren Totalsumme den jetzigen Umfang der Kunst, das Clavier zu behandeln, eigentlich ausmacht.

Daſs der Verfasser einer neuesten Clavierschule ein selbstdenkender bewährter Lehrer gewesen sein müsse und keiner der letzten unserer Zeit im praktischen Spiele sein darf, um eines Theils durch eine Menge von Erfahrungen bei einzelnen Individuen sich von dem Vorzuge dieser oder jener Methode überzeugt zu haben, als andern Theils seine eigene Meinung und Ansicht praktisch geltend machen zu können, ist wohl eben so gewiſs, als man mit Recht von ihm fordern darf, daſs er die Heroen unserer Zeit in dieser Kunst nicht nur aus ihren Werken und vom Hören ihres Spieles kenne, sondern auch daſs er mit den meisten mehr oder weniger im Leben sich berührt habe, und befreundete Auswechslung ihrer Ansichten ihn zu einem bündigen Urtheile fähiger mache.

Und endlich ist es auch wohl ein wesentlicher Anspruch an den Verfasser einer neuen Clavierschule, daſs ihm als Tonsetzer, nächst dem strengen Satze, Gefälligkeit des Styls und Phantasie in der Erfindung eigen sei, damit die nöthigen Beispiele, welche er zur Verdeutlichung seines Vortrags jeder Regel unterlegt, nicht trocken und ermüdend den Schüler belästigen.

Die unterzeichnete Verlagshandlung glaubt jedoch in dem gewagten Versuche des Herrn M. J. Leidesdorf diesen Forderungen, so weit es in seinen Kräften steht, zu genügen, kein Unternehmen ohne Beruf zu biethen, da der Verfasser ein Schüler des würdigen Albrechtsberger, durch eine Reihe von Jahren den Clavierunterricht in dem musikliebenden, volkreichen Wien mit Ernst und Fleiſs betrieb, und folglich zu vielseitigen Erfahrungen Gelegenheit hatte, die er als Materialien für seinen Zweck mit Sorgfalt hier benutzte; und da er ferner mehreren der gröſsten Klavierspieler unserer Zeit, wie Hummel, Ries, Moscheles, Pixis, Czerny nahe lebte, und mehrere dieser Herren zu seinen Freunden zählt, so dürfte wohl auch von dieser Seite manches Nützliche für die Befriedigung der genannten Forderungen zu erwarten sein.

Als Tonsetzer hat er vorzüglich in Claviercompositionen so oft der freundlichsten Anerkennung des Publicums sich zu erfreuen gehabt, daſs er wohl hoffen darf, in dem Versuche die zuletzt erwähnten Schwierigkeiten seiner Aufgabe zu lösen, der Erwartung Jener, die ihn mit Vertrauen beehren, sich nicht unwerth zu zeigen.

Im Laufe dieses Jahres wird daher eine

Neueste Wiener Clavierschule
von
M. J. Leidesdorf,

erscheinen, wovon der erste Band den theoretischen Theil enthalten wird. Der Verf. hat bei Bearbeitung dieses Theils das Brauchbare der schon vorhandenen Schulen berücksichtiget und darauf hingewiesen, ohne jedoch seinem Werke als Ganzes zu schaden, um sich desto weitläufiger über das Neuere und Neueste aus allem dem, was ihm dort noch zu wünschen übrig schien, auslassen zu können.

Der zweite Theil enthält die praktische Anweisung und Anleitung für schon fortgeschrittene Jünger der Kunst. In diesem Theile hofft er am meisten dem Bedürfniſs der Zeit entgegen zu kommen, und das nicht Ueberflüssige seiner Arbeit zu bewähren.

Die Verlagshandlung nimmt Subscription auf den ersten Theil mit 1 Thaler sächs. Courant an. Bei dem Erscheinen desselben tritt dann der erhöhte Ladenpreis ein, welcher beinahe das Doppelte sein wird.

Die Nahmen der P. T. HH. Subscribenten werden dem zweiten Theile beigedruckt.

Sauer u. Leidesdorf in Wien.

(In Berlin nimmt die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung Subscription an.)

Neue Französische Bücher.

Folgende interessante Werke werden binnen Kurzem in Paris erscheinen, und gleich nach der Erscheinung in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34, zu haben sein:

Histoire des confesseurs des rois et reines, des princes et princesses de tous les pays du monde, par H. Grégoire, ancien évêque de Blois. 1 vol. 8. Prix 2 Thlr. 8 Gr.

Singularités de l'histoire de Paris et ses environs, par Dulaure. 1 vol. 8. Prix 2 Thlr. 16 Gr.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13. Oktober — Nro. 41. — 1824.

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 9. Oktober 1824.

Heute führte uns zu wohlthätigem Zwecke in der Garnisonkirche Herr Hansmann das neue Oratorium: „Die Sündflut," Gedicht vom Herrn von Grothe, Komposition vom Herzogl. Dessauischen Kapellmeister, Herrn Friedrich Schneider, auf.

Herr Hansmann erwirbt sich in der That immer mehr Ansprüche auf die Dankbarkeit der Berliner; denn er ist es, wenigstens in den letzten Jahren, allein, der die grofse Hauptstadt mit neuen kirchlichen Tondichtungen bekannt macht. Wenn daher auch in der Ausführung manches zu wünschen übrig bleibt, wenn z. B. bei der heutigen Aufführung das Chor (die unter Herrn Hansmanns Leitung bestehende Singakademie) in Verhältnifs zu dem sehr kräftigen und voll besetzten Orchester oft gar zu schwach intonirte: so mufs man das Urtheil mildern und nur beklagen, dafs die reichsten und edelsten Kräfte, die in Berlin dem Gesange zugewendet werden, in der grofsen Singakademie Jahr aus Jahr ein ungenützt schlummern. Uebrigens hat diesmal Herr Hansmann noch die besondere Aufmerksamkeit gehabt, den vortrefflichen Bassisten Herrn Spitzeder, für sein Unternehmen zu gewinnen und gewifs hat ein grofser Theil des Publikums sich mit dem Ref. gefreut, die zahlreichen und wichtigen Bafs-Soli diesem Sänger anvertraut zu sehen.

Ueber die Komposition eines grofsen Oratoriums von drei Abtheilungen mit vielen einfachen Doppel- ja dreifachen Chören, mit Fugen und Doppelfugen, mit einer tüchtig gearbeiteten Orchesterpartie läfst sich nach einmaligem Hören und ohne alle Kenntnifs der Partitur nicht mit voller Zuverläfsigkeit urtheilen, es kann auch seiner so flüchtigen Bekanntschaft nicht über den Werth des Werkes abgesprochen, sondern nur über den ersten Eindruck berichtet werden.

So viel war unverkennbar, dafs der verehrte Komponist, der, der Einzige in seiner Zeit, für das Oratorium so kräftig wirkt, in jeder Beziehung, in der Behandlung der Modulation, des Kontrapunkts, und der Instrumentation rüstig vorwärts geschritten ist. Tüchtige Fugen, eine oft sehr wirkungsreiche Instrumentation, sangbare, angenehme, oft schöne Melodien, dies sind die Einzelnheiten, welche das grofse Werk schmücken. Eine stets würdige Haltung — dies ist der Karakter, der ihm in allen seinen Theilen unverkennbar aufgeprägt ist. Demungeachtet mufs Ref. gestehen, dafs das Ganze ihm keinen bedeutenden, geschweige bleibenden Eindruck gemacht hat. Er kann nicht eine Anzahl Solosänger und Chöre sich gegenüber sehen, ohne dramatische Darstellung von Personen und Menschenmassen zu erwarten. Dies ist auch so allgemein als nothwendig anerkannt (es wäre ja unbegreiflich, warum man mehre Personen von verschiedener Stimme, von verschiedenem Geschlechte, einzeln und in Massen vereinigt, aufwenden sollte, um die Empfindungen oder Gedanken eines Einzelnen auszusprechen) jene Vorstellung, sage ich, ist so gemeingültig geworden, dafs man aus ihr den Begriff des Oratoriums als eines musikalischen Drama ohne Aktion ausgeführt, festgestellt hat. Endlich ist auch das Gedicht des Herrn von Grothe in diesem Sinne angelegt. Gleichwohl ist dem Ref. die Musik des Herrn Kapellmeisters Schneider, einzelne Stellen ausgenommen, ganz undramatisch erschienen; er vernahm im Ganzen nicht die Personen, welche vorgestellt werden sollten, sondern nur bisweilen empfindungsvolle, stets aber

würdige Erzählung von dem was sie gefühlt, gedacht, gesagt u. s. w.

Aber wie in aller Welt will man auch von einem solchen Gedichte zu einer lebendigen Schöpfung angeregt werden, das wahrlich in jeder Beziehung weder lebendig noch gar musikalisch ist. Was kümmert uns in der trocknen Garnisonkirche die Sündflut und wie können wir von jener Erdrevolution noch die seichte und trübe Ansicht haben, die der Dichter aus den mosaischen Urkunden entlehnt hat? Ein Gott, den seine Schöpfung gereut, der das demoralisirte Menschengeschlecht nicht anders zu bessern weifs, als durch Ertränkung in Pausch und Bogen — ist das der Gott, an den wir glauben? Diese alt Israelitische Ansichtweise findet gewifs nicht einmal unter den Altgläubigen unseres Landes noch aufrichtige Anhänger. So erschütternd die Darstellung einer zerstörenden Ueberschwemmung sein könnte, so ungläubig — so gleichgültig folglich — wird man uns finden, wenn einem solchen Naturereignisse moralische Tendenz untergeschoben werden soll. Und dann endlich diese rohe, intolerante, herz- und kopflose Theilung der Menschen in eine absolut gute und eine absolut böse Hälfte — ist diese Ansicht unserer geistigen Ausbildung angemessen? Daneben diese Engel und bösen Geister: wer glaubt noch wahrhaft an ihre Persönlichkeit? Wollen sie aber nur Repräsentanten des Guten und Bösen (der guten und bösen Menschen) sein: wozu dienen sie, wenn die guten und bösen Menschen selbst aufgetischt werden? Ist das nicht ebenso, als wenn sich jemand persönlich vorstellen und zugleich sein Bild übergeben wollte, damit man ihn kennen lernte?

Wollten wir uns auch mit dem gewählten Gegenstande und der Grundidee befreunden, so ist doch die Disposition so angelegt, dafs unmöglich ein lebhaftes Interesse entstehen kann. Von den Sündern und Sünden, denen zu Gefallen die Sündflut entstanden sein soll, wird nichts sichtbar, wir hören nur Eloa's Erzählung:

— — — — — — —

Denn zum Rande ist gefüllt
Aller Missethaten Becher
— — — — — — —
Höret wie der Richter sprach
— — — — — —
Meine Wege hat verlassen,
Alles Fleisch; in Lust entbrannt
Wandelt es auf breiten Straßen
Durch des Bösen Macht gebannt.

Dann wird der Zorn des Herrn geschildert, die bösen Geister und die Sündflut brechen herein. Eben so wenig wird uns sichtbar, wodurch Noah und sein Stamm vor allen übrigen Menschen Rettung verdient haben? Sie selbst scheinen das eben so wenig zu wissen (oder sind sie zu bescheiden, sich über ihre Mitmenschen zu erheben? Daraus hätte der Dichter eine Lehre für seinen Stoff ziehen können) denn, wenn wir sie im Anfange des zweiten Theils zum ersten Male vernehmen, singen sie JehovaDankeslieder:

Der vor tausenden der Brüder
Aus den Wogen uns erhob.

Der ganze zweite Theil des Oratoriums wird in der Arche Noä zugebracht; im dritten wird die Erhaltung und die Versöhnung mit dem Herrn gefeiert. Wie leicht hätte der Dichter erkennen müssen, dafs beide Theile wesentlich nur einen Inhalt haben, und ohne nachtheilige Dehnung der Fabel nicht füglich anders als zu Einem Theile vereinigt zu behandeln waren.

Ohne bestimmte, meist ohne alle Karakteristik sind alle Personen gehalten. Die Engel Gabriel, Michael, Uriel, Raphael, Eloa haben alle einen englischen, das heifst, gar keinen Karakter. Noah und seine Angehörigen haben entweder sämmtlich auch keinen, oder einen sehr gleisnerischen. Denn wenn sie sich gerettet wissen, dann verrathen sie zwar keine Spur von Mitgefühl mit ihren gerichteten Brüdern, haben aber gleichwol nicht den Muth, ihre Kaltherzigkeit zu offenbaren, rufen vielmehr den Unglücklichen nach:

So ziehet hin in Frieden,
Ihr Opfer schwerer Schuld!
Vielleicht ward euch beschieden
Im Tode Gottes Huld.

O so ein Vielleicht hebt gar leicht über das schuldige menschliche Gefühl hinweg! Doch die Geretteten lassen es auch nicht an beschwichtigendem Troste für die Gefallenen fehlen.

Ihr senket zur Erlösung
Dem sündigen Geschlecht.

Damit mögen sie sich denn trösten oder sehen, wie sie sonst fertig werden.

Möchte übrigens in dem Gedichte manches Gute gefunden werden — musikalisch ist es nicht, so gut es auch der Dichter mit dem Komponisten gemeint haben mag. Auf eine seltsame Weise hat er jeden musikalischen Punkt in einen beschreibenden malerischen umgesetzt und dadurch bewiesen, dafs er selbst von dem Gegenstande, den er für die Musik behandelte, selbst nicht durchdrungen war. Beweis hiervon ist die Arie No. 3.

Offen stehn der Erde Schlünde
Und zum Strom wird jeder Bach
Durch der Schöpfung tiefste Gründe
Werden tausend Fluten wach.
Brausend wogt der stille Spiegel
Jener leis' bewegten See,
Meer bedeckt den grünen Hügel,
Deckt der Berge stolze Höh'.
Von des Himmels hohem Saale
Stürzt der Wasser Macht herab,
Füllt mit Tod der Erde Thale,
Füllt mit Tod ihr weites Grab.

Desgleichen das Quartett No. 4.

Ewig verschwindet
Das liebliche Bild
Der blühenden Erde
— — — — —
Ewig entfliehen
Die schönen Gestalten
Froher Natur
— — — —
Nie mehr erschallen
Bei dem Altare
Jubelnde Saiten
— — — —
Nie mehr entsprühet
Kindlichen Blicken
Unschuld und Scherz.
— — — —

Dafsgleichen der Chor der bösen Geister No. 5. Ueberall Schilderung dessen, was aussen, statt Sprache dessen, was innen vorgeht. Ist es da ein Wunder, wenn auch der Komponist mehr erzählend und beschreibend, als selbst erlebend und mit empfindend thätig ward?

Dann hat Herr von Grothe, wie es scheint, keine Ahnung von dem, was in der Tonkunst der Chor bedeutet. Ein Text, wie der eben erwähnte Chor der bösen Geister No 5.

Aufgeschlossen
Sind die Pforten
Und Verderben bricht hervor!
Jauchzt Genossen!
Aller Orten
Bäumen Wogen sich empor!
Gletscher schmelzen
Von den Höhen;
Aus den Seen
Müssen sich die Wogen wälzen
Ströme stehn gehemmt
Und kein Ufer dämmt
In das Bett die wilde Flut.
Seht es schwellen
Tausend Wellen,
Röthend sich in Blitzesglut.
Angst durchbebt
Was da lebt
Und es sinkt in Todesnacht
Rings hinab der Schöpfung Pracht.

kann zum gröfsern Theil wenn er denn nun einmal komponirt werden soll, nur als beschreibende Erzählung e i n e s E i n z e l n e n, in Recitativform — allenfalls à la Haidn in Arienform nimmermehr aber als Chor gelingend behandelt werden. Man halte nur an dem Grundgedanken des Chors — der Aeufserung einer Menschenmasse — fest und frage sich, ob es denkbar sei, dafs eine solche in mehrem, als einer wichtigen, umfassenden Grundidee zusammentreffe? Eine Idee kann so zeit- und volksgemäfs sein, dafs sie alle Individuen ergreift; wie aber jeder Einzelne seine Eigenthümlichkeit haben mufs, so wird sich auch in jedem Einzelnen die Idee anders aufbauen. Im Jahre achtzehnhundert dreizehn lebte in ganz Deutschland die Ueberzeugung: man müsse das Französische Joch brechen. Aber wer könnte sich einbilden, alle wären auf gleichem Wege dahin gelangt? Der eine ergriff die Waffen, um der Selbständigkeit

des Vaterlands willen, der andre zur Ehre seines Monarchen, der dritte aus Hafs gegen Frankreich, der vierte, um alte Schmach zu tilgen, andre aus andern Gründen. Sollte nun dieser Gegenstand musikalisch behandelt werden, so könnte jeder einzelne mit seinem Beweggrunde gehört werden — aber zum Chor könnten sich alle nur in jener Grundidee vereinigen. So hätten in dem obigen Chor die vier ersten Zeilen Chortext 2 abgegeben; alles Uebrige bis zu den vier letzten Zeilen ist nicht dazu geeignet. Der Komponist konnte darin nichts ändern, wenn er nicht das Gedicht noch mehr zerstücken und seinen Inhalt stückweis vereinzeln wollte.

Eben so unangemessen für die Kompositionsform eines Doppel-(Drei-Chors) ist No. 19. der Dreichor der Engel.

I Heilig, Heilig, Heilig!
Blitzend in dem Morgenroth
Naht der Herr Gott Zebaoth!
II Halleluja, Halleluja, Halleluja!
Schaut wie er in Majestät
Ueber Erd' und Himmel steht!
III Hosianna, Hosianna, Hosianna!
(Alle drei zusammen)
I Heilig, Heilig!
Schaut wie er in Majestät
Ueber Erd' und Himmel steht!
II und III Halleluja u. s. w. Hosianna u. s. w.

Ein Doppelchor ist ein Dialog von Chören; daher mufs, wie im einfachen Dialog jede Person, jeder Chor seine eigenthümliche Idee abgesondert aussprechen und sollen beide sich einen, so kann es nur in einer höhern Idee sein, die das Resultat jener einzelnen ist. Muster eines Textes zum Doppelchor ist der aus dem Messias.

I. Hoch thut euch auf und öffnet euch weit, ihr Thore der Welt, dafs der König der Ehren einziehe.
II. Wer ist der König der Ehren?
I. Der Herr stark und mächtig im Streite.
II. Hoch thut euch auf und öffnet euch weit, ihr Thore der Welt, dafs der König der Ehren einziehe.
I. Wer ist der König der Ehren?
II. Gott Zebaoth!
I. und II. Gott Zebaoth, Er ist der König der Ehren!

Das ist lebendige Rede und Gegenrede, eine die andere bedingend, beide die Einigung herbeiführend. — Was enthält dagegen jener Dreichor? Die Darstellung des majestätischen Gottes und Lobgesang, und als Kulminationspunkt kehrt — die Engelrede des zweiten Chors wieder *).

Manche Einzelheit in der Komposition erschien übrigens dem Ref. auch nicht einmal richtig gedacht. Das zweite Chor (nach den mit dem Ausdrucke des Mitleids sehr schön komponirten Worten:

Denn ihn reu't, dafs er geschaffen
Dieses sündige Geschlecht.

wurde gleich im Anfange durch Wiederholung der Stelle

Fürchterlich
Ist der Herr in seinem Grimme!

ermattet, und wie mufste es nun vollends mit der Ausführung werden, da der Dichter von jenem starken Satze in vollständiger Deklimax immer mehr zur gleichgültigen Billigung herabsteigt:

Alles Geborne
Ewiglich
Wird er es tilgen
Im Buche des Lebens.
Wir klagen vergebens
Um das verlorne
Menschengeschlecht.
Nimmer bewilligen
Wird er zur Sünde die längere Frist.
Heiliges Recht — — — — —
Uebt, der da sein wird, der war und der ist.

und wiederum beweiset, dafs er nicht verstanden, seine Gedankenfolge zu der einem Chor allein zusagenden Grundidee zu konzentriren. — Die über die letzten Zeilen gesetzte Fuge, so gut und klar sie gearbeitet ist, rettet den sinken-

---

*) So ganz kann ich dem Herrn Ref. nicht beistimmen. Der Dreichor ist tadelnswerth, weil er statt eigen empfundner Rede und Gegenrede nur Beschreibung enthält, also malerischer [illegible] abgesehen verkündet aber der erste Chor das Nahen, der zweite das Dasein. Beide haben daher wol verschiednen und [illegible] Inhalt. Der dritte Chor [illegible] allerdings = 0. Anm. d. Red.

den Eindruck des Ganzen auch nicht; und sonderbar genug hat der Fehler des Dichters auch den Komponisten ergriffen. Auch er, statt das: der war, der sein wird und der ist, zu steigern, und die letztern Worte zum Kulminationspunkte der Kraft zu machen, steigt in ihnen schwächer und schwächer herab. Eine gleiche Deklimax hat er in dem oben angeführten Chor der bösen Geister No. 5 rathsam gefunden, in dem zu den letzten vier Zeilen ein vollkommnes perdendosi eintritt. Sollte die Angst und das Grauen, das Ersterben in Todesnacht ausgedrückt werden? Die Höllengeister sollen es zwar leider erzählen, aber ihre Empfindung dabei kann nur Schadenfreude, Hohn, Hafs und Grimm sein. Dagegen finden sich wieder sehr gelungene Stellen; Ref. rechnet die Arie No. 3 dahin, glaubt aber, dafs die Instrumentation (um die Flut zu malen) für die Begleitung einer Solostimme zu stark ist.

Noch ein besonderes Bedenken erregte dem Ref. eine Anordnung am Schlusse des ersten Theils, die entweder vom Dichter selbst getroffen, oder wenigstens dem Komponisten von jenem abgenöthigt scheint. Nachdem nämlich der Chor der Untergehenden sich in ziemlich leidenschaftlosen Worten und Tönen hat vernehmen lassen, folgt ein selbständiger tüchtig ausgearbeiteter Instrumentalsatz, der „die Verzweiflung der Untergehenden“ malen soll. Ref. hat weder in sich, noch in den Zuhörern, die er beobachten konnte, einen lebhaften Eindruck wahrgenommen; jener Satz erschien als fremdartige Einmischung und zerstreute, statt zu ergreifen. Wie ist es aber auch nur möglich, wenn man im Besitze von Singstimmen ist, die Empfindungen der Sänger den Instrumenten zu übertragen und die Sänger schweigen zu lassen? Ohne hier auf die ästhetische Bedeutung der Orchesterpartie in Gesangkompositionen näher einzugehen, ist soviel gewifs unbestreitbar, dafs die Stimme und Rede des Menschen das menschliche Organ ist, also das eigenste und darum fähigste Werkzeug, die Regungen der menschlichen Seele zu offenbaren. Jener Instrumentalsatz hätte nicht einmal verstanden werden können, ohne die Bemerkung im Texte. Man würde vielleicht geglaubt haben, er solle das Tosen der Elemente oder dem ähnliches Aeufseres malen; dafs er aber die Empfindung redebegabter Menschen und zwar solcher, die kurz zuvor wirklich geredet haben, ausdrücken solle, das kann unmöglich vermuthet und, wenn man es erfährt, gebilligt werden. Hat denn die Verzweiflung nicht auch Worte und in der Brust des Menschen Töne? Man höre nur den Chor der Verzweifelnden in Händels Samson:

> Hör' mich o Gott! Höre das Geschrei! — Tod —
> Schrecken — Fall — gieb Hulfe mir! Gnade
> Gott! Mich fafst — O! — der Tod!

Herr Kapellmeister Schneider scheint einen Gewährsmann in Händel selbst zu haben, der sehr oft seine Oratorien durch Simphonien unterbricht. Allein stets haben sie etwas zu schildern, was auch in der Wirklichkeit erst zur Anschauung, nicht zur Empfindung der handelnden Personen geworden ist. Dahin gehört das Annahen des Triumphzuges und der Todtenmarsch in Saul, so wie die Hirtensimphonie im Messias. Diese Instrumentalsätze bereiten demnach vor, schildern uns Umgebung und Verhältnisse; aber der Ausdruck des Höchsten, des Menschlichen ist nie der Stimme des Menschen entzogen, am allerwenigsten würde das, wie in der Sündflut geschehen, am wichtigsten und bewegtesten Punkte haben geschehen dürfen.

Uebrigens verdiente das Werk wol eine baldige zweite Aufführung; dann würde sich auch das Urtheil darüber genauer und bestimmter feststellen. S.

Dresden, den 1. Oktober 1824.

Die deutsche Oper war diesen Sommer über ausserordentlich thätig, obwol sie außer den Opern: „Wie gerufen“ von Pär und Auber's „Schnee“ nichts neues bot. Die Pär'sche Oper hat viel Gutes, ja selbst charakteristisches, wie das den ersten Akt schliessende, vom Kapellmeister Barnabas und dessen Köchin (die nebenbei auch manchmal eine Partie aus des Kapellmeisters Oper: „Kleopatra“ wodurch er sich zu verewigen gedenkt, übernehmen mufs) vorgetragene Duett, welches die italienische Gesangs- und Kompositions-Manier trefflich persiflirt, beweiset. Es wurde aber auch von Herrn Kel-

ler und Madame Haase höchst ergötzlich vorgetragen und war überhaupt das einzige Musikstück, welches zu allgemeinen und lebhaften Beifallsbezeugungen hinrifs. Die Handlung des zweiten Akts und namentlich das Finale ist zu gedehnt, um das Interesse lebendig zu erhalten, weshalb im Ganzen die Oper weniger Beifall erhielt, als die Musik wol eigentlich verdient hätte.

„Der Schnee" (am 28. und 30. Sept. gegeben) ist eine der besten Operndichtungen und liefert einen neuen Beweis für den Satz, dafs die Franzosen unsern deutschen Dichtern, besonders im Fach der sogenannten Konversationsopern, als Muster dienen können. Die Musik des Herrn Auber ist ein wunderliches Gemisch italienischen und französischen Stils und so voll Reminiscenzen, dafs nur ein höchst ruhiger und unparteiischer Hörer im Stande ist, das herauszufinden, was Herrn Auber eigenthümlich zugehören mag. Dem ohngeachtet läfst sich Herrn Auber keineswegs Erfindung und eine bisweilen ziemlich glückliche Konstruktion der Ideen, ja selbst ein gewisses Festhalten musikalischer Karaktere absprechen. Als Belag zu den ersten beiden Behauptungen diene das gewifs höchst wirksame Terzett im 4. Akt „Wilhelm, komm her, sprich ohne Scheu" und als Beweis für unsre letzte Meinung wird man gewifs den ziemlich glücklich gezeichneten Karakter des Gärtners gelten lassen. Dem Herzog von Neuburg sind zu süfsliche Melodien in den Mund gelegt, welche mit seinem Karakter gar wunderlich kontrastiren. Eben so möchte es auch mit dem Graf Wellau der Fall sein. Noch eher kann man sich Fräulein Berta als treffend gezeichnet denken; die arme Prinzessin Lidia aber und des Herrn Vaters Hoheit scheinen am ärmlichsten bedacht. Die Instrumentation ist, wiewol bisweilen nicht ohne Effekt, im Ganzen, besonders was das blasende Orchester betrifft, die Stimmen zu sehr deckend; die Ouvertüre aber und die Chöre (mit Ausnahme des, den zweiten Akt beginnenden Chors, welcher auch besonders ansprach) sind ganz ohne reellen Werth, ohngefähr so wie die Rossinischen. Die Besetzung war, bis auf Fräulein Berta (Mad. Haase) der nur noch etwas mehr graziöse Beweglichkeit zu wünschen gewesen wäre, und den Gärtner Wilhelm (Herr Keller) nicht ganz glücklich ausgefallen. Herr Wilhelmi als Herzog von Neuburg wufste dennoch seinen, vom Dichter so trefflich gezeichneten Karakter zu vergreifen, und von Madame Devrient (Lidia) und Herrn Meier (Grofsherzog) hätte man wol etwas besseres erwarten dürfen. Herr Bergmann (Graf Wellau) — welcher vom Spiel nur selten eine Idee hat — sang seine, für ihn etwas hoch liegende Partie wirklich vortrefflich, was nicht laut genug anerkannt wurde. Das Orchester leistete ausgezeichnetes und die Ensembles griffen unter Leitung des Herrn Marschner wirkungsvoll in einander.

Wiederholungen älterer Opern waren noch: Die rothe Kappe (3 mal) gefiel mit Recht, der Freischütz (6 mal); die Zauberflöte (3 mal) hatte aufserordentlichen Zulauf und Beifall; Fidelio (1 mal) wird hier noch nicht gefafst; Kordelia (1 mal); das unterbrochne Opferfest (2 mal); Nachtigall und Rabe, trefflich gegeben; und Rothkäppchen (1 mal). Für Lachlustige wurde noch aufgetischt: Herr Rochus Pumpernickel (3 mal); der Unsichtbare, worin unser Keller jedesmal höchst amüsant ist; der Zinngiefser und 1ter und 2ter Theil vom alten Donauweibchen, worinnen mit Schmerzen der uns unvergefsliche, nun Berlin belustigende Unzelmann vermifst wurde, statt dessen wir ein erbärmliches Surrogat an Herrn Geiling Sohn hinunterschlucken mufsten.

Die italienische Oper hingegen wechselte nur mit den so oft gehörten: Tankred, Cenerentola, Gazza ladra und le cantratice villane. Als Neuigkeit lieferte sie eine gewisse Donna Caritenello, die aber als leblose Mifsgeburt sogleich zu Grabe getragen wurde.

Als Gäste traten auf: 1) Herr Kornet aus Braunschweig, nämlich im Rothkäppchen als Wolf, im Freischütz als Max und im Othello (ital.) als Othello. Wir fanden in ihm nicht nur einen ausgezeichneten Sänger, dessen Stimme zwar nicht allgemein zusagte, sondern auch (o Wunder!) einen höchst braven Schauspieler, was er im Rothkäppchen und Othello hinlänglich darthat. Als Othello besonders erwarb er

sich, trotz einer gewissen Pastsi, allgemeinen Beifall und die Ehre des Hervorrufens. — 2) Das Weixelbaumsche Ehepaar. Beide traten auf einmal, und zwar im Tankred ohne sonderlichen Erfolg auf. Obwol beider Kunstfertigkeit anerkannt wurde, so vermifste man doch das bezaubernde einer jugendlichen Stimme und Gestalt. Das ist das Loos des Schönen! —

Die italienische Oper hat in der Person eines Herrn Bonfigli, wenigstens was den Gesang betrifft, eine gute Adquisition gemacht. Er hat eine angenehme Stimme, bedeutende Geläufigkeit und ein schönes Portamento. Der Ritter Morlacchi hat aus Italien auch eine junge Sängerin, mit Namen Ballazezi (wenn wir nicht irren) mitgebracht, welche bereits bei Hofe mit Beifall sang und mit einer trefflichen, obwol noch nicht gänzlich ausgebildeten Stimme begabt ist.

Weber, welcher fleifsig an seiner komischen Oper „die drei Pinto's“ von Th. Hell arbeitet, hat dem Gerücht zufolge um einen achtmonatlichen Urlaub, den er zu einer Reise nach London brauchen will, angehalten. Doch dürfte seine Abreise erst im Februar 1825 erfolgen.

Der bisherige Generaldirektor der Königl. Theater, Herr Geheime Rath von Könneritz geht als Gesandter nach Madrid. Als Nachfolger hat er den Kammerherrn und bisherigen Forstmeister von Lüttichau erhalten. Besitzt dieser nur jenes Geschmack und guten Willen nebst etwas mehr Festigkeit und Konsequenz, so läfst sich viel Erfreuliches erwarten.

An die Stelle des verstorbenen Kirchenkompositeurs Schubert ist ein gewisser Rastrelli gekommen, von dessen bis jetzt zu Gehör gebrachten Kirchenkompositionen sich eben nicht viel sonderliches sagen läfst. Auch scheint man von seinem Wirken bei einem Alter von 60 Jahren eben auch nicht viel erwarten zu dürfen. Mehr darf man wohl von der Thätigkeit des bei der Oper neu angestellten Musikdirektors Marschner hoffen, da er noch jung und feurigen Geistes ist. Er leitete bereits den ganzen Sommer hindurch, in Webers Abwesenheit, die deutsche Oper mit allgemeinem Beifall. Er hat mehre Opern und Musik zu einigen Schauspielen, wie z. B. zum „Prinz von Homburg“ (welcher hier ein Repertoirstück geworden ist) zu Th. Hells „Ali Baba,“ zu Kinds „Schön Ella“ u. a. m. geschrieben. Wie es heifst, soll nächstens seine neueste komische Oper „der Holzdieb“ gegeben werden. So spricht man auch von Spohr's trefflicher „Jessonda“ dafs sie noch dieses Jahr gegeben werden soll. Die Italiener studiren Rossini's „Zelmire,“ worin die Ballazezi und Bonfigli auftreten werden.

Am 28. September liefs sich Moscheles vor dem Königl. Hofe in Pillnitz während der Tafel mit seinem 4ten Konsert in E-dur, und in einer Fantasie hören. Es steht nicht zu läugnen, seine Fertigkeit ist Staunen erregend, sein Anschlag ganz wundervoll und sein Vortrag höchst elegant und brillant, wir gestehen aber ganz offen und ohne Furcht, dafs wir trotz allem Staunen dennoch, weder durch die Komposition noch durch den Vortrag, was man so sagt, erwärmt worden wären. Den Kompositionen des Herrn Moscheles lassen sich weder hübsche, nette Gedanken, noch höchst brillante und sogenannte dankbare Passagen absprechen, aber sie scheinen uns weder in wahrhaft künstlerischer Begeisterung empfangen noch ausgeführt, sondern mit zu viel kalter Berechnung auf Effekt ausgedacht und ausgeklügelt, wodurch sie natürlich des innern, alles fortreifsenden Geistes ermangeln müssen. Haupt- Mittel- und Schlufssätze entbehren meist die nothwendige innere Bedingung, so wie auch die meisten Kompositionen der Herrn Kalkbrenner, Field u. a. m., so dafs wir auf den Gedanken gekommen sind, vorzuschlagen, derlei Kompositionen künftig unter der Rubrik „Spekulationsmusik“ anzuzeigen. Doch eben solche Sachen, ohne Geist erschaffen und eben deshalb auch ohne viel Geist leicht aufzufassen, sind jetzt gerade die beliebtesten, und wir verehren zu sehr die allgemeine Meinung, als dafs wir es mit ihr durch weitere Ausführung obigen Thema's so ganz und gar verderben sollten. Und wir gestehn gern ein, dafs es nur eine (bei uns nun freilich nicht mehr auszumerzende) Marotte ist, gerade an den altväterschen Grundsätzen eines Mozart, Beethoven und Konsorten so fest zu hangen. Ist es ja doch nur der Glaube, der jeden

beseeligt, und wer hält nicht den seinen stets für den besten?! —

Paris, den 14. September.

Rossini ist vor einigen Tagen nach Italien gereist, um, wie man sagt, ein Abkommen mit Barbaja zu treffen, daſs er der Mad. Mainville und Herrn David einen Urlaub von 6 Monaten gebe, um in Paris im théatre italien zu spielen. Wie man glaubt, wird Rossini Directeur de l'Opéra italienne werden, und zwar mit 50,000 Fr. Gehalt.

Paer beschäftigt sich gegenwärtig mit einer neuen Opera seria unter dem Titel Olint und Sofronia, Gedicht von Desaugier, die im nächsten Winter in der groſsen Oper gegeben werden soll.

Bertons neue Oper in 1. Akt: Les mousquetiers wird binnen Kurzem im Feydeau gegeben werden. Auch Auber's neue Oper: Les Leocadi wird dort einstudirt.

Moscheles wird in kurzer Zeit in Berlin sein, um dort Konzerte zu geben, auch der berühmte Flötist Toulou wird im Laufe des Winters dahin kommen.

La dame du lac (Donna del Lago) von Rossini hat hier bei der ersten Vorstellung in der groſsen Oper miſsfallen und fiasco gemacht, bei der 2ten und 3ten Vorstellung, die im Theater italien statt hatten, haben enthusiastische Dilettanten mehre Stücke auf's eifrigste applaudirt, man hat aber besonders ein sehr schönes Quartett aus dessen Bianca in diese Oper eingelegt, es ist mit vielem Beifall aufgenommen.

IV.

Allerlei.

Nekrolog.

Am Mittwoch den 15. September dieses Jahres, starb zu Ludwigslust an seinem Geburtstage, der Groſsherzoglich Mecklenburgische Hofmusikus u. erste Oboebläser Johann Friedrich Braun, nach eben vollendetem 65. Jahre. Er war zu Kassel, im Jahre 1759 den 15. September geboren, genoſs den ersten musikalischen Unterricht bei seinem Vater, Mitglied der damaligen Landgräfl. Hofkapelle, und später lehrte ihn Barth, ebenfalls ein Mitglied dieser Kapelle, die Anfangsgründe der Oboe. Da Braun schon damals viele Anlagen für dieses Instrument entwickelte, so wurde er als Jüngling, auf Kosten des hochseligen Landgrafen von Hessen-Kassel nach Dresden, zu dem, zu seiner Zeit rühmlichst bekannten Besoci, gesandt, um sich durch dessen Unterricht noch ferner in seiner Kunst auszubilden. Doch die Methode dieses Meisters entsprach dem Gefühle und der Ansicht welche Braun von dem wahren eigentlichen Karackter der Oboe hatte, nicht und so bildete er, nachdem er Dresden verlassen und einen sehr ehrenvollen Ruf nach Ludwigslust bekommen hatte, von hier aus eine eigene Methode, die sich sowohl durch ihn auf seinen Reisen, als wie durch seine Schüler, deren er mehre von ausgezeichnetem Talente*) bildete, allgemein verbreitete und bis auf den heutigen Tag von den besten Musikern als dem Wesen der Oboe am angemessensten erklärt wurde. Eine groſse Anzahl Konzerte und andere Kompositionen für dieses Instrument, von denen nur wenige im Drucke erschienen sind, werden unter die besten dieser Gattung gezählt, und häufig mit Vergnügen gehört. —

So beschloſs dieser, als Künstler wie als Mensch, als treuer Gatte und Familienvater gleich hochgeachtete Mann seine irdische Laufbahn und das 48te Jahr seines thätigen, eifrigen Wirkens im Dienste seines höchsten, gnädigsten Beschützers. Dieses ehrenvolle Zeugniſs zollt an seinem Grabe jeder der ihn kannte, mit gerührtem unparteiischen Herzen. Friede sei mit seiner Asche! —

*) Berlin verdankt ihm seine ausgezeichneten Oboebläser, die Kammermusiker Hrn. Braun (Sohn des Verstorbenen) und Westenholz.

Anm. d. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Hierbei der literarisch- artistisch- musikalische Anzeiger No. 7.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 20. Oktober — Nro. 42. — 1824

II.
Recensionen.

Schön Ella, Volksschauspiel mit Gesängen von Friedrich Kind, die dazu gehörige Musik komponirt, in Klavierauszug gebracht u. s. w. von Heinrich Marschner. Sieben und zwanzigstes Werk. Leipzig bei Friedrich Hofmeister. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Das Schauspiel, zu welchem die vorliegende Musik von dem Königl. sächsischen Musikdirektor Herrn Marschner gesetzt ist, hat der Dichter nicht durch den Druck bekannt gemacht. Ref. sieht sich daher aufser Stande, auf den wichtigsten Punkt der Untersuchung: ob die Komposition dem Sinn des Ganzen entspreche, einzugehen; er und das Publikum können dieselbe nur als eine Sammlung verschiedener Vokal- und Instrumentalstücke beurtheilen und aufnehmen. Nur bei der Ouvertüre wird Ref. sich erlauben, einen Schritt über diese Gränze hinauszugehen, da man bei ihr Anlafs zu einer vielleicht zeitgemäfsen Betrachtung findet.

Es ist schon bei anderer Gelegenheit in diesen Blättern *) angemerkt worden, dafs die Ouvertüre ihre Bestimmung auf das nachfolgende Kunstwerk vorzubereiten, auf zweifachem Wege erfüllen kann; einmal, indem sie den Zustand malt, welcher dem im Hauptwerke darzustellenden vorangegangen ist; dann, indem sie die Grundidee des nachfolgenden Kunstwerkes musikalisch ausspricht und dadurch dem Hörer eine Ahnung des nachher sich entfaltenden Lebens erregt. Die letztere Tendenz haben die meisten Ouvertüren — namentlich alle in der jüngsten Periode der dramatischen Tonkunst komponirten — und so auch die zu Schön Ella.

Wenn der Komponist sein Werk vollendet hat, und nun, was er aus eignem Leben geschaffen, zum erstenmale ganz getrennt von ihm, gleichsam in eigner Individualität, ihm gegenüber steht, dann redet es zu ihm in der Sprache, in der jedes Wesen sich dem Künstler und nur ihm offenbart. Was der Komponist so vernommen und niedergeschrieben, ist das eigenste Wesen, die innen in seinem Werke lebende Grundidee; es ist das Resultat des frühern Schaffens, der Brennpunkt, in dem alle im Werke prismatisch zersetzten Lichtstralen wieder zusammenfliefsen. In welchen Weisen dies nun ausgesprochen werde, läfst sich in der Kürze nicht unbedingt bestimmen. Im Allgemeinen liefse sich wol erwarten, dafs die Ouvertüre aus neuen Gedanken gewebt werden müfste, die über jedem im Werke selbst ausgesprochenen, als das Resultat dieser aller, schwebten. Aus den letztern würden nur solche Gedanken in der Ouvertüre zugelassen werden können, in denen selbst sich der Kulminationspunkt des Werkes darstellte. So hat z. B. Mozart in Don Juan mit Recht das Tonstück, welches die Erscheinung des Geistes begleitet und die Katastrophe einleitet, zum Beginn der Ouvertüre benutzt und Spontini in seiner Ouvertüre zu Olimpia in den kriegerischen und wilden Gang des Ganzen das Adagio eingewebt, das wir später bei der Vermählung des liebenden Paares hören — bei jener Vermählung, die Statira an das Licht, und den Konflikt herbeiführt.

Man erkennt schon hieraus, dafs die Einmischung von Melodien aus der Oper in der Ouvertüre nicht nothwendig, ja, nicht einmal ohne Ausnahme zulässig ist. Jeder würde z. B. das Ungehörige empfunden

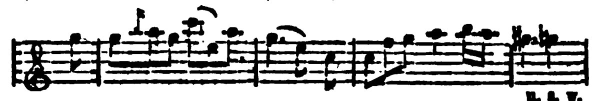
*) Ztg. 27. S. 235.

haben, wenn Mozart statt jenes Satzes eine Arie der Zerlina, oder auch der Anna in seine Ouvertüre gewebt hätte. Nicht selten gehen aber neuere Komponisten von dieser, wie wir meinen, in der Sache gegründeten Ansicht ab und scheinen ihre Ouvertüren um so mehr für gelungen zu halten, je mehr Motive aus der Oper sie in ihr verbunden haben, so dafs manche dieser Ouvertüren füglich ein Potpourri aus den Thematen der Oper genannt werden könnten. Dies hat einen doppelten Nachtheil. Erstens wird die Ouvertüre, die eine verhältnifsmäfsig nur geringe Ausdehnung erhalten kann, gar leicht mit einzelnen, nicht zusammengehörigen, nicht aus einander entspriefsenden Ideen angefüllt und verliert jene gediegene Einheit, jene Ganzheit, ohne die ein tiefer und bleibender Eindruck gar nicht denkbar ist. Zweitens ist sehr zu fürchten, dafs die meisten aus der Oper entlehnten Ideen nicht Kraft und Allgemeinheit genug haben, um der Bestimmung der Ouvertüre zu entsprechen, wäre auch jede von ihnen an ihrer Stelle in der Oper vollkommen genügend. Diese Behauptung rechtfertigt sich ohne Weiteres aus dem oben Gesagten.
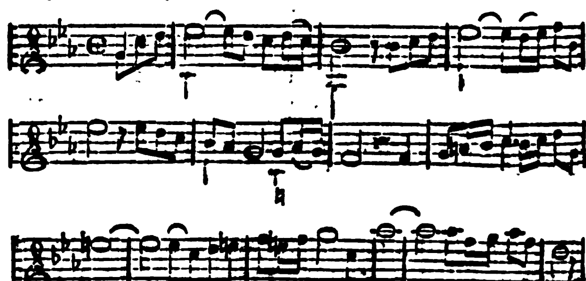
Der hier angedeutete Fehlgriff scheint in einer Uebereilung der Komponisten seinen Grund zu haben; sie halten sich zur Ouvertüre reif, sobald sie das Werk in allen Theilen überschauen, und erwarten nicht, dafs es sich ihnen zu einer Einheit, zu einer Grundidee verdichte. Sie selbst und der, der ihr Werk schon kennt, müssen wol für den Augenblick angeregt — ja scheinbar befriedigt werden, wenn sie es überfliegen und hier und da eine besonders werthe Stelle berühren; diese erinnernden Einzelheiten vergegenwärtigen ihnen in der Kürze das wohlbekannte Ganze. Aber wie kann eine solche Kompilation den Zweck einer Ouvertüre erfüllen? —

Auch Herr Marschner scheint sich, nach der Ouvertüre zu Schön Ella zu urtheilen, auf jenem nicht zu billigenden Wege zu befinden; darum fehlt seiner Ouvertüre, so interefsantes sie auch enthält, eine hinlänglich gewichtige, die erwartungsvolle Seele des Hörers füllende, sättigende Grundidee und ein einheitsvoller Fortgang. Darum gewährt es zwar eine interefsante Unterhaltung, seine Ouvertüre zu spielen, aber schwerlich wird sie dem Hörer einen kräftig nachwirkenden Eindruck und eine Vorbereitung auf das nachfolgende Schauspiel gewähren, da sie nicht eine Grundidee defselben (welche es auch sei) andeutet, sondern sich mehr als eine Blumenlese daraus darstellt.

Sie beginnt mit einem einleitenden kurzen Andantino (C-dur) defsen Thema

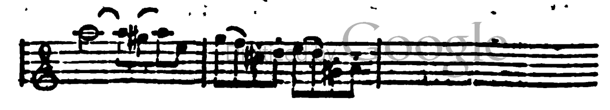


einer Romanze der Ella aus dem zweiten Akte und zwar der Schilderung einer Lust- und Freude erfüllten geliebten und ihres Louses stolzen Braut angehört. Die Melodie leitet angenehm ein, aber nicht zu einem bestimmten Karakter hin. Ihr folgt nach einem ritardando abbrechen den Schlusse (in C-mol) die Melodie eines zweiten Liedes

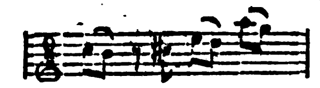


das, wahrscheinlich als Volkslied, im ersten Akte zweimal erscheint.

Dafs diese in kurzen und gleichmäfsigen Absätzen sich fortbewegende Melodie zum Hauptsatz einer Ouvertüre nicht geeignet und namentlich nicht wichtig genug, dabei aber auch zu lang und in sich selbst zu vereinzelt ist, um als Hauptsatz durchgeführt zu werden, erkennt man deutlich und der Erfolg bestätigt es — denn Herr Marschner verläfst sofort das anscheinende Thema und beschäftigt sich nach einem kraftvollen Aufschwunge und einer erwartungsvollen Ruhe in einer blos modulirenden Stelle mit einem heftig kämpfenden Satze, in dem diese Figuren

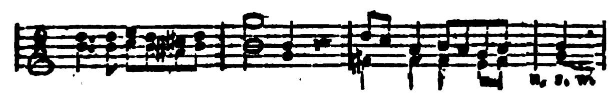


und



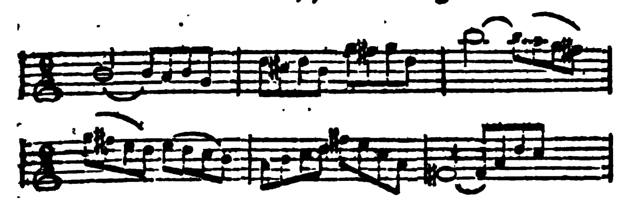
die Hauptrolle spielen. Dieser Satz will etwas werden, ist aber noch nichts geworden, hat noch nicht zu einer bestimmten, die Seele des Hörers erfüllenden und mit einem bestimmten Eindrucke sättigenden Gestaltung gelangen können.

Nach einem ruhenden Modulationssatze (gleich dem obigen in einfachen Akkorden gehalten) schliesst sich eine ganz neue, an sich liebliche, aus dem vierten Akt genommene



dem ganzen Inhalt der Ouvertüre aber vollkommen fremde Melodie an, die zwei Zeilen lang beschäftigt, dann aber auf Nimmerwiedersehen verlassen wird.

Nun erscheint ein, jenem obigen ähnlicher,
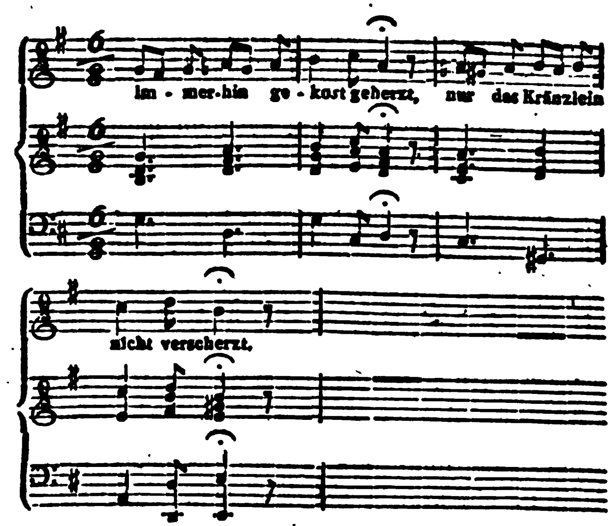


an sich gut durchgearbeiteter Satz, der vielleicht zum Kern der Ouvertüre hätte werden und kräftig wirken können, wenn der frühere zerstückte Inhalt nicht zu zerstreuend gewirkt hätte. Leider wird der Satz in seinem kräftigsten Fortgange durh jene Liedmelodie in C moll unterbrochen, die hier in ihrer ganzen Länge wiederkehrt. Nach einem, den schon erwähnten ähnlichen Modulationssatze in langgehaltenen Akkorden wird das zuletzt angeführte Thema feurig zum Schlusse durchgeführt. Man fühlt, dass der Komponist unter dem Schreiben sich höher geschwungen und begeistert hat; und wenn von der ersten Hälfte der Ouvertüre nichts versprochen werden kann, als Unterhaltung an interessanten Einzelnheiten, so wird die letzte Hälfte gewiss auf den Spieler und Hörer anregend und erhebend wirken.

Unter No. 1 und 2 des ersten Aktes folgen nun zwei Lieder. In dem ersten kehrt zu den Versen

Die Nix wäscht sich im Sternenlicht,
So weiss ist Flaum der Schwäne nicht,
Die Nix wäscht sich im Mondenschein,
Hat eine Brust wie Helfenbein. (Wie Marmelstein.)

jene aus der Ouverture bekannte Melodie wieder, hier in A moll $\frac{3}{4}$, dort C moll $\frac{3}{4}$, dort mit tremolo, hier mit ganz einfach gehaltenen Akkorden begleitet, fremdartigen, alterthümlichen und dabei (wenigstens im Ganzen), volksmässigen Karakters. Aus dem Schlusse ahnet sich eine verhaltene Wehmuth — der Komponist hat aus einem so ganz unmusikalischen Gedichte viel gemacht, man fühlt: ihm hat eine besondere Stimmung der Singenden vorgeschwebt und er hat ihr glückliche Töne verliehen — wenn man auch die Situation und den Karakter der Sängerin bei der Unbekanntschaft mit dem Gedichte aus so kurzer Andeutung nicht zu enträthseln vermag. In No: 2 ist zu dem leichten, lebhaften Karakter des Ganzen der zweite Schlussfall;



zu ernst, zu schwer; es bringt dem Ganzen mehr Nachtheil, als das Gewicht, dass es der Warnung anhängt, verdient, die der Komponist selbst, dem Ganzen nach zu urtheilen, nicht so gar ernstlich genommen hat. Im Uebrigen ist das Lied allerliebst und beseelt sich nach jenem Falle noch frischer.

Unter No. 3 kehrt, von Ella gesungen, das
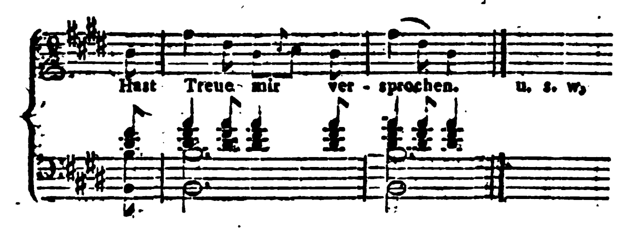
erste Lied etwas verändert im ¾ Takt mit denselben Worten wieder, wird aber vor dem Schlusse abgebrochen.

Der zweite Akt wird durch eine Zwischenmusik von unstätem, wild-unruhigem und dennoch, dem innern Gehalte nach, hellem und weichem Karakter — wie wenn ein scharfer Ost kalte Regenwolken über die milde Frühlingsonne jagt — vorbereitet. Die Folge der Musikstücke zeigt, dafs in diesem Akte viel Fröhliches geschieht und Festlichkeiten durch einen Mord gestört werden. Schon dies rechtfertigt den Karakter der Zwischenmusik. Ihr webt sich jene Romanzen-Melodie ein, die schon bei der Ouvertüre zur Einleitung benutzt worden ist. Der bisher noch nicht gehörte Schlufs derselben wird, besonders Anfangs, durch einen wiederholten sechstaktigen Rythmus gut im Sinne des Ganzen fortgeführt.

No. 4 ist nun die schon bei der Ouvertüre und hier wieder erwähnte Romanze (E-dur), deren Komposition, ungeachtet des nicht sehr günstigen Textes höchst gelungen genannt werden kann. Die Anfangs liebliche Melodie verläfst bei der Stelle
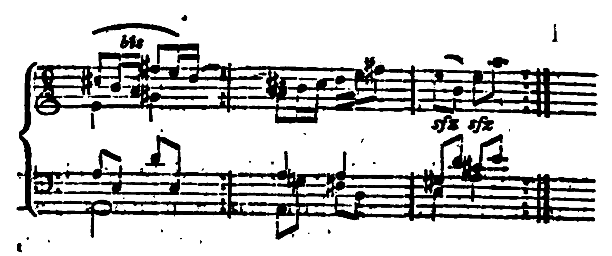
Auf schwarzem Rofs im Fluge
Sprengt muthig her ein Knapp u. s. w.

diesen Karakter nur, um bei dem gefühlvollen Schlusse des Gedichts:



zu wahrer Herzensinnigkeit zurückzukehren.

Nun folgt ein karakteristisches Ballet, No. 1, ein kräftig belebter Rundtanz, No. 2, der Tanz mit Ella — auf die Romanzenmelodie anspielend, No. 3, Rundtanz; No 4, (5, 6 und 10 sind Wiederholungen von 1 und 3) Tanz mit dem alten Mütterchen, ein kleines, aber mit ächter musikalischer Laune gewürztes Tonstück — man sieht das alte Mütterchen froh und ängstlich bewegt, gern wollend und wenig vermögend umher trippeln, bis sie (im zweiten Theile)



vom rüstigen Tänzer umgeschwungen wird und dann athemlos ausruht. Eben so karakteristisch und ungemein lieblich ist No. 7, der Tanz mit dem Kinde. Wie sich der grofse Tänzer zu dem kleinen artigen Wesen so liebkosend und überaus artig herabbeugt, und das Kind so harmlos hüpft und schwebt! — No. 2. Der Tanz mit dem König (ein Polacca, in dem Trompeten und Pauken nicht gespart scheinen) will — an und für sich wenigstens — nicht viel bedeuten, dürfte aber wol karakteristisch sein, wenn, wie es scheint, das hier begangene Fest ein ländliches ist; dann fiele der obige Tadel weg. No. 11, ein Tanz mit Gefecht — endend mit Mord — ist, besonders im ersten Theile, sehr gelungen, ein kräftiges Bild eines Lustkampfes. Ref. kann bei seiner Unbekanntschaft mit dem Gedichte nicht beurtheilen, wie wichtig jener Mord in das dramatische Gewebe eingreift. Ist dies, wie man annehmen mufs, in höherm Grade der Fall, so ist der musikalische Ausdruck dieses Momentes (tremolo eines verminderten Septimenakkordes — oder vielmehr seines Quintsextenakkordes) ungenügend; das Fortissimo an sich ist noch nicht die rechte Stärke.

Der Eingang des dritten Aktes wird durch ein weiches Spiel der Violine und der Flöte mit Fagott und die Melodie eines süfsen zärtlichen Liedes gebildet; dieses Lied, eine Zierde der ganzen Komposition, und gewifs auch des Schauspiels, wo es aufgeführt wird, ist das einzige Musikstück im Akte.

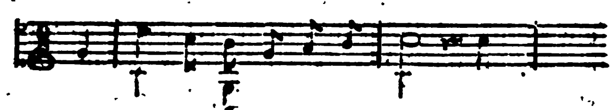
Das Vorspiel zum vierten Akte (fünf Seiten lang) ist gerade so einheitsvoll und aus dem Ganzen gearbeitet, als wir es der Ouvertüre gewünscht hätten und bei andern Kompositionen des Herrn Marschner gewohnt sind. Warum hat aber eben die Ouvertüre jener wichtigsten Eigenschaft entbehren müssen? Aufregung des Gemüths, Unruhe, Sehnsucht und Hoffnung

sind der Karakter dieses schönen — übrigens auch durch interessante Stimmführung vor den übrigen ausgezeichneten Stückes.
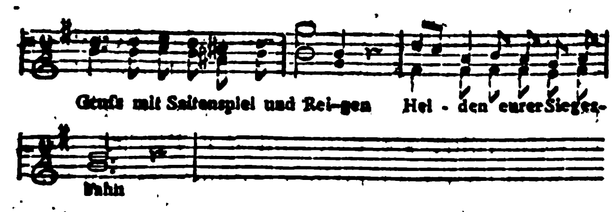
No. 6. Marsch und Chor der Krieger und Mädchen hat nichts ausgezeichnetes, als Verstöße gegen die Deklamation. Wie hat Herr Marschner nach einer so überaus gelungenen Behandlung der bisher erwähnten Gesangstücke die Zeilen

Wer weiß, wie bald nach finstrer Nacht
Der Regenbogen scheint (—)

Durch vollen Schlußfall auf die Tonika und rythmischen Absatz also:



trennen; wie in der folgenden Stelle (die wir aus der Ouvertüre kennen) einen so gewaltigen Accent auf Bahn, statt auf Siegesbahn legen und diesen wichtigern Theil des Wortes also



verschleudern können, zumal da das richtigere so nahe lag? Eine Fanfare schließt diesen Akt.

Der letzte Akt wird durch ein ernstes schön gesteigertes Largo und ein stürmisches einheitsvolles und wirksam durchgeführtes Agitato vorbereitet. Das nun unter No. 7. folgende Lied der Ella erreicht seinen Text nicht. Der Nachtwächtergesang No. 8. der No. 9. der Grabgesang für vier Männerstimmen No. 10. und der sechstimmige Schlußgesang No. 12. sind gut, aber nicht ausgezeichnet, die ganze Komposition, wie sich aus obigem ergiebt, zu empfehlen.

* * *

Die musikal. Zeitung ist noch aus einer frühern Nummer eine Genugthuung schuldig; nämlich der Variationform, die bei Gelegenheit einer Erwähnung von Virtuosenkompositionen *) kurzweg als die rechte Form für leichte Waare karakterisirt wurde. Wenn man, nach Art mancher Komponisten, ein Thema nur als eine Reihe von Noten in einem gewissen melodischen und harmonischen Zusammenhange ansieht, so ist mit einiger Kenntniß und geringem Witz nichts leichter, als daraus eine mäßige Anzahl Variationen abzuziehen. Nichts ist handwerksmäßig leichter, als einen Akkord auf mannigfache Art zu zergliedern, zwei Akkorde mittels durchgehender Noten und dergleichen zu verknüpfen, einer Melodie an dieser und jener Stelle oder überall Nebennoten — so und so viel auf einmal — einzupfropfen. Wer die Handgriffe kennt, wundert sich nicht über die Menge Variationen, die es giebt, sondern eher darüber, daß nicht noch viel mehr fabrizirt und gedruckt werden, oder daß man nicht aufhört, überhaupt welche zu drucken und jeder sich seinen Hausbedarf selbst schnitzelt in der Stunde nach Tische, oder vor dem Schlafengehn, oder in kattharralischem Befinden.

So kann zwar ein Spiel bewußtloser Kräfte eine lebenähnliche und innerlich todte Form hervorbringen — wie den sandsteinernen Reiter, der schon seit Wochen die allzeit bewunderungsfertigen Pariser beschäftigt, — und man habe Acht, daß man nicht todtes für lebendes, Schein für Sein nehme. Wäre aber jenes Spiel auch noch so häufig vorgekommen, so ist darum die Form nicht todt geschlagen, und daß dies namentlich der Variationenform in der neuesten Zeit nicht widerfahren, beweisen unter andern:

1. Sieben Variationen über ein Zigeunerlied, für das Pianoforte komponirt von Karl Maria v. Weber, Op. 55. Preis 10 gr.
2. Air russe varié pour le Pianoforte etc. par Charles Marie de Weber. Op. 40. No. 9 des variations — Preis 20 gr.

Beide herausgegeben bei Schlesinger in Berlin.

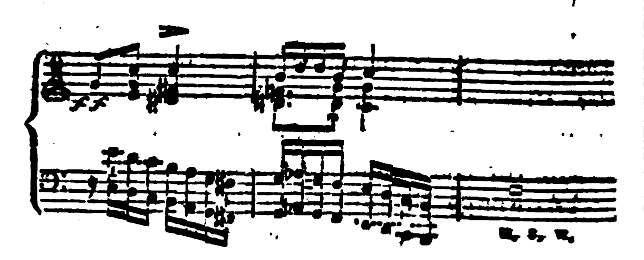
Um dem belesenen Publikum mit Einem Zuge deutlich zu machen, wie ihm unser geistreichster Komponist, Karl Maria von Weber, im Fache der Variationen erscheint, erinnert

*) Ztg. No. 30. S. 260.

Referent an van der Velde. Dieser neueste Lieblingserzähler erwählt sich vor allem eine interessante Person, um die oder um deren Begebenheiten sich alles unterwürfig, wie der Hintergrund eines historischen Gemäldes um die Figuren, stellt. Das Leben des Helden nun wird uns nicht mit psychologischer Einsicht und epischer Kunst aus seiner Grundidee, in seiner unerläſslichen Konsequenz entfaltet, es wächst nicht vor unsern Augen, wie die Aussicht auf eine weite Landschaft vor den Augen des immer höher steigenden Wanderers; sondern der Dichter führt uns durch dicht belaubte Gänge, auch wohl mit verbundenen Augen, und bald hier, bald da, öffnet sich eine Durchsicht; stets erblicken wir einen interessanten Punkt, stets sind wir von dem erblickten erfreut, erkennen die vorgesehene Gegend und geben zu: hier müsse sie sich so, hier so ausnehmen, wenn wir auch den Zusammenhang nicht durchschauen.

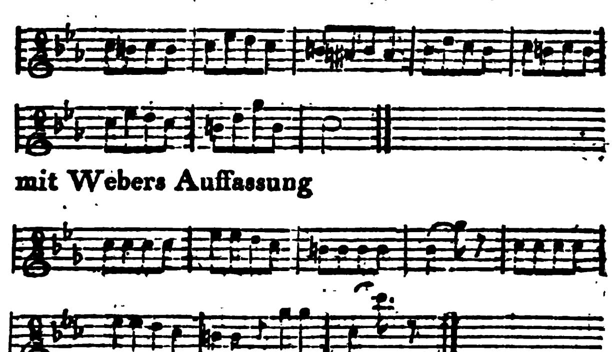
So Weber in seinen Variationen. Sein Name verbietet schon, an jene geistlose Handthierung, die wir oben bezeichneten, zu denken. Seine Themata sind interessant und eigenthümlich gestaltet. Sie stehen in bestimmt gezeichneter Persönlichkeit vor uns und in jeder Variation wird uns eine neue Seite ihres Karakters, aus ihrem Leben eine neue bezeichnende Lage gezeigt. Ob die Variationform noch etwas anderes und gleich werthvolles, oder auch etwas höheres leisten kann, darf hier unerörtert bleiben; jene Tendenz derselben hat unser Weber wohl unter allen Komponisten (Beethovens neueste Variationen, z. B. in seiner unsterblichen 111te Sonate gehören in eine andere Klasse) selbst Mozart und Haidn nicht ausgenommen, am gelungensten erfüllt.

Die oben unter No. 1. angezeigten Variationen sind eine geniale Skizze, dem Zigeunerleben abgewonnen. Dem Schreiber dieses baut sich vor dem innern Auge bald eine mondhelle Waldwiese in sommerlicher Ueppigkeit auf, von Nachtvögeln und leuchtenden Käfern durchschwirrt und in der Mitte am lustigen Feuer die kleine Horde — da hinter den weiſsen Buchenstämmen lauscht wol, den Griffel in der Hand, der Zeichner und der säuselnde Nachtwind weht ihm neckend das Blatt um. — Gemüthvoll, aber frei und kek, bis zur Seltsamkeit und Rohheit, sorglos spielend, eigensinnig jede Laune durchsetzend und doch wieder aus gutem Willen und List so schmiegsam und fein sehen wir den Sohn der Freiheit im Thema und den ersten Variationen. Wie trippelt und flattert in der dritten so leicht und luftig die Nymphe des Waldes, daſs ihr zuletzt der braune Vater, herzlich der Tochter froh, nacheilt — diesen Tanz aller Glieder, diese natürliche Anmuth, diese fantastische Beweglichkeit sucht mir nicht in den städtischen Sälen! — Nun wird in No. 4. Chorus gemacht, freilich ein wenig wild und roh, nach Art der Nachtgesellen. Die leichterregten Weiber voran, das störrigere Mannsvolk zu spät, jedes singt für sich und nach seiner Weise eigensinnig fort. Wenn auch die Männer später und tiefer einsetzten: es klingt doch, als wärs dazu gemacht — und in der That ist es auch ein Kanon erst in der Unter-Quinte und dann in der Oktave. — Da hebt sich (No. 5.) aus dunkeln Hüllen Altmutter heraus und redet gar nachdenklich drein. Die zierliche Enkelin schmiegt sich begütigend und liebkosend an und alle loben es halblaut, so seltsam rührt sie das Bild der Pietät. Jetzt schwebt (No. 6.) Grazioso, seinem Namen Ehre zu machen; blickt er zärtlich nach der Kleinen? Wilder heben sich Sohlen und Arme der brüderlichen Gesellen und froh bricht der Chor an und knettern schallende Becken dazwischen.



In No. 2. ist das allbekannte, hundertmal variirte „Schöne Minka, ich muſs scheiden," zum Grunde gelegt. Man glaube aber darum ja nicht, etwas altes zu kaufen und nur die mögen Weber unberührt lassen, die jene Wassersuppen gekocht haben. Um diese Versicherung sogleich auſser Zweifel zu setzen, vergleiche

man den ersten Theil des Thema nach der allgemein angenommenen Ueberlieferung

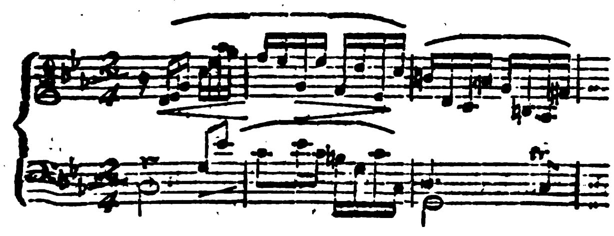


mit Webers Auffassung

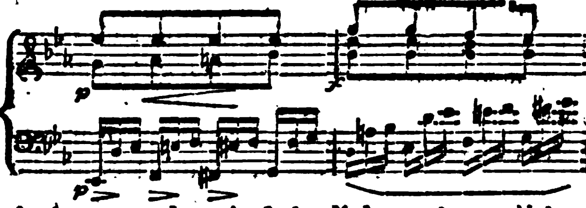
Wer freilich auf dem Notenblatte nur Noten sieht, dem wird diese Melodie so viel gelten, wie jene. Andre werden aber im vierten Takte die weich verlangende Sexte, im letzten die ihr entsprechende Oktave, den weit markigern Auftritt vom ersten zum zweiten und vom fünften zum sechsten Takte, so wie von h zu g (ohne Vermittelung des d) im siebenten Takte als Züge eines wahren und tiefen Gefühls erkennen und gern die ärmliche Bewegung im ersten, dritten und fünften Takte der gewöhnlichen Weise, so wie die Wiederholung des zweiten Taktes im vierten darangeben.

Dem Thema geht eine Introduktion voran, die aus den Figuren der verschiedenen Variationen gewebt ist, die auf etwas sehr ernstes, ja das Gemüth belastendes vorbereitet und deſswegen dem Referenten fast als unangemessen erscheint. Doch ist der Eindruck nicht so tief, daſs man ihn nicht über die natürliche, sehnsüchtig wehmüthige Klage des Kriegers beim Abschiede von der Geliebten (Thema) vergäſse. Dieses Thema nun von mannigfachen Gesichtspunkten zu zeigen, ist die Bestimmung der neun Variationen.

Die erste



ist der Ausdruck wehmüthiger, aber sich ruhig erhaltender Erwägung, die nur einmal (beim Anfange des zweiten Theils) von einer heftigern Aufwallung gestört zu werden droht, Nr. 2. folgt gebeugt unter den Schlägen und der Last des Geschickes und im zweiten Takte des zweiten Theiles



glaubt man den Aufschrei der schmerzlichen Klage zu vernehmen. Wild stürmend, knirrschend vor Zorn,

drängt No. 3. nach; in No. 4. gesellen sich zu dem Thema in der Oberstimme drei (im Anfang nachahmende) mitklagende Stimmen, worauf No. 5. in wilder kriegerischer Pracht mehr den Schmerz bekämpft, als trägt. Mild begütigend klingt sich No. 6. (zum ersten Male Dur), wie ein Gruſs aus der Ferne in die Heimath hinein, der frohlockend von den Freunden wird weiter getragen.

No. 7 und 8 sind dem Sinne (nicht den Figuren) nach tragisch gesteigerte Wiederholungen von No. 1 und 3, dann aber beschlieſst No. 9. wie die seltsame Mähr vom fernen, sonnhellen, abentheuerlichen Lande, in dem die Natur wie zauberisch fremd die Lüfte mit goldnen Sängern und die Haine mit süssem Wiederhall und die Seele mit neuen Gluten erfüllt hat. Dieses Tongedicht, mit allen Kräften des glücklichsten Talentes ausgestattet, mit der Kunstgewandheit des reifen Meisters weit ausgeführt, schwebt über dem Ganzen, als dessen Schluſs, gleich einer herrlich schimmernden und duftenden Blumenkrone.

Die Ausführung beider Kompositionen fodert einen nicht geringen Grad technischer Ausbildung. Doch wird selbst die gröſste Fertigkeit ungenügend bleiben, wenn der Spieler nicht die Fähigkeit hat, den geistreichen Komponisten überall zu verstehen.

III.

Korrespondenz.

(Verspätet)

Berlin, den 1. Oktober 1824.

Heute auf dem Königstädtischen Theater zum ersten Male: „die Fee aus Frankreich, oder Liebesqualen eines Hagestolzen," Zauberspiel mit Gesang in zwei Akten, von Karl Meisl, Musik von Wenzel Müller. Ein tolles Gemisch von sinnigem Unsinn! Schweigt still, ihr unglückligen Recensenten, sonst weisen Euch die Lacher die Zähne. Man will lachen und jubiliren, nicht ernsthaft erwägen; das Leben ist ernst genug, und Dank dem frohsinnigen Meisl, der sein Schertlein beitrug, es zu erheitern.

Eine Fee aus Frankreich (ei der Spafsvogel!) die, wie sich von selbst versteht, sehr verliebt und — galant ist, sucht Nahrung für ihren Uebermuth in Deutschland, wo sie viel Phlegma und Gravität vorzufinden hofft. Und sie findet: Hagestolze, und unter ihnen einen wahren Ausbund von Hagestolz (sit venia verbo!). Zur Strafe für seine Herzlosigkeit entzündet sie plötzlich sein Innres zu leidenschaftlicher Liebe, verwandelt ihn in einen sentimentalen Junggesellen, der im Mondschein umherseufzt und beschliefst, ihn so durch alle Lebensalter zu geleiten, in jedem Alter aber ihn den Qualen der Liebe Preis zu geben. Man denke sich nun den alten Hagestolzen (Schmelka) zum Jüngling umgewandelt, mit blondgelocktem und gescheiteltem Haar, einem Vergifsmeinnicht in den Händen und — in eine liederliche Wäscherin verliebt! Man denke ihn mit der Geliebten am Waschfafse und durch den Thränenduft der Liebe auf ein Paar schmutzige Strümpfe blikkend! Ei lieber Recensent, magst du mir aus Eschenburg, Sulzer oder Bouterweck demonstriren, dafs dies unästhetisch sei, ich lache doch, dafs mir die Thränen von den Backen herunterlaufen. Und nun Schmelka mit seinen sprechenden funkelnden dunkeln Augen und schwarzen Augenbraunen und die blonde Perücke, die Jünglingstracht und die jugendliche Haltung und die markirten Gesichtszüge des schon im Mannsalter stehenden Komikers! — die erste Prüfung geht zu Ende und die Fee schreitet zur zweiten.

Der Hagestolze erscheint als verheiratheter Friseur. Die Fee hat die Gestalt seiner Frau angenommen. Er fühlt nun alle Qualen der Eifersucht in einem so aufserordentlichen Grade, dafs er am Ende sogar einen Perückenstock aus dem Zimmer schleppt, weil daran die Gestalt eines Mannskopfes befindlich ist. (Vielleicht war dies Zusatz des Komikers.)

Endlich aber ersteht der Hagestolze als ein alter dicker Pächter. Fee Rosa in Gestalt eines reizenden Bauermädchens hat sein Herz gefangen. Vergeblich müht er sich um Gegenliebe. Das Mädchen entläuft seiner Zärtlichkeit, der schwerfällige Liebhaber eilt ihr keuchend nach, mufs über einen Wassersteg und stürzt in das Wasser, wo er in den kühlenden Fluten seine zärtliche Seele aushaucht.

Bis hierher schon wäre der Stoff recht zweckmäfsig ausgesonnen, und mit dem Tode des Bestraften könnte die Posse füglich schliefsen, Aber der eigentliche Spafs hebt jetzt erst an, und die Burleske wird gleichsam transcendental. Denn die grausame, übermüthige Fee läfst sogar den Geiste des unglücklichen Hagestolzen keine Ruhe, und noch jenseit des Grabes mufs ihn hoffnungslose Liebe peinigen, bis sich die Fee endlich seiner erbarmt und ihm dem Umgewandelten und viel Erfahrnen ein holdes Nymphchen ihres Hofstaates zur Gattin giebt. Der Geist erscheint in der dicken Gestalt des Pächters, aber rosenfarben, eines der ergötzlichsten Bilder, welches erdacht worden.

Nach dieser Mittheilung des Inhalts unsers Zauberspiels, wird jeder Musikverständige mit uns einig sein, dafs dasselbe in seiner ganzen Anlage ächt musikalisch ist und in der Ausführung eine grofse Menge von ächt musikalischen Motiven berührt. Aber leider ist dem Dichter das Stück durchaus nicht musikalisch erschienen.

(Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27. Oktober — Nro. 43. — 1824.

Ueber ein neuerlich aufgefundenes Manuscript des Lasus von Hermione, betitelt: das Musikfest zu Ephyrae (Korinth), im dritten Jahre der 16. Olympiade. (Mitgetheilt vom Herrn Professor J. G. Murhard.)

Je mehr wir über das Wesen und die Beschaffenheit der alten griechischen Musik, bei der Dunkelheit der in dieser Hinsicht auf uns gekommenen Nachrichten in Zweifel sind, um so interessanter wird es dem musikalischen Forscher und den Freunden der Musik überhaupt sein, dafs ich durch einen glücklichen Zufall in den Besitz eines uralten griechischen Manuscripts gekommen bin, welches den berühmten alten Musiker Lasus von Hermione als seinen Verfasser nennt und einen äufserst wichtigen Beitrag zur Geschichte altgriechischer Musik liefert, auch über deren Beschaffenheit mehr Aufschlufs gewährt, als bis jetzt durch mühseliges Studium der bisher vorhandenen wenigen Quellen erreicht werden konnte. Ich will, ehe ich meinen Fund mittheile, erzählen, wie ich dazu gekommen bin.

Mein Neffe Friedrich Krautmann (ich nenne seinen Namen, denn derselbe verdient auf die Nachwelt zu gelangen) hatte eben seine Studien auf der Universität zu Heidelberg absolvirt, als das jetzige Schicksal Griechenlands die Theilnahme von ganz Europa zu erregen anfing. Ein kräftiger, leidenschaftlicher Jüngling beschlofs er in Griechenland Dienste zu nehmen. Er begab sich nach Marseille und schiffte sich dort ein. Er kam glücklich in Griechenland an und focht hier unter Kolokotroni, hatte aber in einem Scharmützel das Unglück, seinen rechten Arm zu verlieren. Er wurde in ein Lazareth nach Tripolizza gebracht und geheilt. Als er nothdürftig wiederhergestellt war, liefs er seine Verwandten in Deutschland von seinem unglücklichen Schicksale in Kenntnifs setzen und sie um Geld zur Rückreise in die Heimath ersuchen. Während er auf Antwort wartete und seine Genesung vorschritt, machte er kleine Exkursionen in die umliegende Gegend. So kam er auch nach Gereme, dem alten Korinth. Begeistert von der Idee, dafs er sich auf klassischem Boden befinde, beschlofs er die in und um Gereme vorhandenen Trümmer genau in Augenschein zu nehmen, die Denkmäler der Vergangenheit zu prüfen und namentlich alle ihm vorkommenden alten Inschriften zu entziffern, um hierüber bei seiner Zurückkunft nach Deutschland interessante Mittheilungen machen zu können. (Er fand viel Merkwürdiges und hat mehre alte Inschriften mühsam mit der linken Hand nachgezeichnet, deren Herausgabe bevorsteht.)

Eines Abends ging er mit seinem treuen griechischen Bedienten Stephanos in einem Wäldchen von Oelbäumen an der südöstlichen Seite des Forts spazieren. Ermüdet warf sich mein Neffe am Ausgange des Wäldchens in das Gras nieder. Herr und Diener waren ohne Waffen und wegen Unsicherheit der Gegend erhielt Stephanos Befehl, einen jungen schlanken Oelbaum abzuschneiden, um ihn als Knittel gebrauchen zu können. Der Bediente, ein kräftiger Mann, versuchte aus Uebermuth, den Baum mit der Wurzel auszureifsen. Da ihm diefs nicht gelingen wollte und er, wie man zu sagen pflegt, seinen Kopf darauf gesetzt hatte, den Baum mit der Wurzel zu erhalten, so fing er an, mit den Händen die Wurzel auszugraben. Je mehr Schwierigkeit dies machte, um so begieriger wurde der Bediente, seinen Willen zu erreichen. Mein Neffe war in tiefe Gedanken

versunken und achtete nicht auf Stephanos, als dieser plötzlich ihm zurief:

Herr, hier unten steht ein Krug von Eisen!

Mein Neffe sprang auf. Der Oelbaum war ausgerissen; an der Stelle wo die Wurzel in der Erde gehaftet hatte, zeigte sich das von Stephanos gegrabene Loch, und in der Mitte desselben ragte eine runde metallene Scheibe aus der Erde. Den vereinten Bemühungen Beider gelang es, den Gegenstand zu Tage zu fördern.

Es war eine sogenannte Amphora von Metall, etwa zwei Fuſs hoch und einen Fuſs breit, und dieselbe hermetisch verschlossen.

Das Entzükken meines Neffen war unbeschreiblich. Unter dem Schutze der bereits eingetretenen völligen Dunkelheit brachte er mit Stephanos seinen Fund glücklich nach Hause. Schon im Forttragen hatten Beide in dem Gefäſse etwas klappern gehört. Als sie in ihrer Wohnung angekommen waren, eilte Krautmann den Inhalt der Amphora zu erforschen. Aeuſserlich lieſs sich nichts Besonderes erkennen, nur bekundete ein dikker Grünspan und der Umstand, daſs hier und da erdigte Theile mit dem Gefäſse fest verwachsen waren, das hohe Alter des Gefäſses. Jede Bemühung es zu öffnen, blieb erfolglos und so muſste sich mein Neffe mit unbefriedigter Neugier zu Bette legen.

Am folgenden Morgen wurden in aller Stille die nöthigen Werkzeuge herbeigeschafft. Mein Neffe trug Sorge, daſs beim Hämmern die Amphora sowohl, als deren Inhalt zerspringen könnten, und zog es daher vor, den Hals des Gefäſses mit einer Metallsäge zu durchschneiden. Und dieſs gelang ihm glücklich.

Durch die auf diese Weise entstandene schmale Oeffnung nahm nun mein Neffe wahr, daſs in dem Gefäſse zwei lose Metalltafeln befindwaren, auch überzeugte er sich, daſs sich auf den beiden Seiten dieser Tafeln Schriftzüge befanden. Er trug kein Bedenken, die Amphora diesen kostbaren Heiligthümern aufzuopfern. Mit unendlicher Mühe und Sorgfalt wurde das Gefäſs innerhalb mehrer Tage in der Mitte der bauchigen Rundung durchgesägt und so der Inhalt völlig unbeschädigt ans Licht gebracht. Die Wände der Amphora waren überall einen starken Zoll dick, es läſst sich daher denken, daſs das Durchsägen mit einem vielleicht unvollkommenen Instrumente sehr mühsam gewesen sein muſs. Wie es den Verfertigern gelungen sein mag, das Metallgefäſs hermetisch zu verschlieſsen, ohne die darin befindlichen Metalltafeln zu beschädigen, dieſs mögen Sachkenner untersuchen.

Mit unaussprechlicher Freude bemerkte mein Neffe, daſs die Tafeln griechische Schriftzüge enthielten und diese scharf und deutlich in das Metall eingegraben waren. Als ein tüchtiger Philologe schritt er sogleich zur Entzifferung und fand auf der mit A bezeichneten Tafel folgende Ueberschrift:

„Lasos, des Eupolis Sohn, aus Hermione, erzählt der Nachwelt das Musikfest von Ephyrae."

Mein guter Neffe versichert mich, daſs er sogleich an mich gedacht und beschlossen habe, mir mit diesem kostbaren Funde ein Geschenk zu machen. Der Vortreffliche!

Man erlasse mir die Erzählung, wie der junge Krautmann endlich durch ein Triester Kaufmannshaus in sein Vaterland zurückspedirt worden ist. Genug, die beiden Kleinodien sind in meinen Händen. Die beiden Tafeln bestehen aus einem, mir und jedem Sachkenner unbekannten Metalle, welches eine goldflimmernde grüne Farbe hat. Da das alte Ephyrae später Korinth genannt wurde, (wir werden später hören, aus welchem Grunde, auch darüber, wie über so manche historische Zweifel giebt das Metallmanuscript Aufschluſs) so glaube ich keine zu kühne Vermuthung auszusprechen, wenn ich behaupte, daſs die Tafeln aus dem sogenannten „korinthischem Erze" geschmiedet worden sind, dessen bisher unbekannte chemische Analyse nun möglich sein wird. Florus und Plinius scheinen mir die richtigste Ansicht gehabt zu haben, wenn sie dasselbe für eine Mischung von Gold, Silber und Kupfer halten. So sieht es aus, nicht aber wie Messing und der gelehrte Mineraloge Reil dürfte sich sonach geirrt haben. — Beide Tafeln sind anderthalb Fuſs hoch, acht Zoll breit und einen Viertelzoll dick. Die Schriftzeichen gehen von der rechten zur linken in schräger Richtung. Nur hin und wie-

der hat eine grünspanartige Materie ein Wort oder einen Buchstaben zerfressen. Doch ist es mir und meinem Neffen möglich geworden, das Fehlende bis auf zwei, dem Anschein nach unwesentliche Zeilen zu ergänzen.

Ich will nunmehr eine getreue Uebersetzung der ersten Tafel folgen lassen und nur wo es mir nöthig scheint einige von mir und meinem Neffen herrührende Anmerkungen einstreuen. Es lautet die erste Tafel wörtlich folgendergestalt:

„Im dritten Jahre der 4 Olympiade der Regierung des Königs Telestes, des Herakliden, war in Ephyrä ein Sammelplatz vieler gesangkundiger Männer und Jungfraun. Auch waren viele Schauspieler und Flöten- auch Zitherspieler allda. Denn das Volk und der König waren fröhlich und liebten in ihrem Herzen die göttliche Kunst des Gesanges."

(Schon dieser Anfang stöfst die Resultate jahrelanger historischer Forschungen über den Haufen. Wenn man nämlich annimmt, dafs Troja im Jahre 1184 ante Christum zerstört worden ist, dafs Telestes aber 500 Jahre später den Peloponnes beherrscht hat, so folgt, dafs Gatterer und die Neueren, namentlich v. Raumer Unrecht haben, wenn sie die erste Olympiade in das Jahr 776 vor Christi Geburt setzen; sondern dafs Petavius sehr richtig das 777ste Jahr vor Christi annimmt. Ferner wird auch durch diesen Eingang des Manuscripts bewiesen, dafs die Alten ihre Olympiaden wirklich nach dem Regenten, dem Könige, Archonten u. s. w. bezeichnet, keineswegs aber dieselben vom Anfange dieser Art ihrer Zeitrechnung fortgezählt haben.)

„Es waren aber auch zu Ephyrä anwesend Pherekydes aus Paträ, der Taktführer ΡΥΘΜΑΓΟΣ und Damon aus Cyrenä, welcher die Schüler unterrichtete."

(Ich übersetze ΡΥΘΜΑΓΟΣ wörtlich Taktführer, obwol damit, wie aus dem Uebrigen erhellen wird, nichts anders verstanden werden kann, als das, was heut zu Tage Musikdirektor, oder Kapellmeister heifst. Wenn hiernächst Damon aus Cyrenä hier als Zeitgenosse des Telestes erwähnt wird, so wird dadurch die bisher gehegte Meinung widerlegt, dafs er ein Zeitgenosse des Sokrates (422 ante Christum) gewesen sei, indem er sonst über 200 Jahre alt geworden sein müfste. Wie nichtig ist doch all' unser Streben nach Wahrheit!)

„Damon aber gab Unterricht in der hypokritischen Musik."

(Leider fehlt hier die Erklärung.)

„Es war ferner in Ephyrä Pyrene, des Teresias Tochter, des Gesanges kundig und bewundert in ganz Hellas und auf dem Peloponnes. Dieselbe sang, wenn die Choragen gesprochen hatten, in hypolydischer und hypomixolydischer Weise. Pherekydes aber hatte das Epigonion verbessert und den neunten und zehnten Ton erfunden, und der neunte Ton wird antinete, der zehnte aber antihypate genannt."

(Wir hören also hier zum ersten Male von einer in ganz Griechenland bewunderten Sängerin, welche fast 700 Jahr vor Christus gelebt hat. Was hypolydisch und hypomixolydisch sei, glaubte ich früher zu wissen; jetzt überzeuge ich mich aber, dafs ich es nicht weifs. Denn weiter unten heifst es: „Pyrene des Teiresias Tochter aber sang den hypopotamon*), was nie vordem war erhöret worden, da er fünf Töne höher gelegen ist, denn der hyperbolaion." Nun nehmen die Neuern an, dafs der hyperbolaion der Alten unser eingestrichenes a gewesen sei. Wäre diefs richtig, so hätte Pyrene bis e in der zweigestrichenen Oktave gesungen und es ist nicht abzusehn, in wie fern dieser Ton in ganz Griechenland hat Aufsehn machen können, da er sehr bequem im Umfange einer weiblichen Sopranstimme gelegen ist und unsre Sopransängerinnen eine volle Oktave höher singen. Es ist sonach viel wahrscheinlicher, dafs der hyperbolaion der Alten etwa der Ton des 2gestrichenen b oder des 3gestrichenen c gewesen sein mag; denn dafs der Ton des 3gestrichenen f oder des 3gestricheuen g Erstaunen erregte, ist glaubhafter. Nun soll in der hypolydischen und hypomixoly-

*) Wie schön und bezeichnend ist diese Benennung! Hypopotamon ist etwas, was über, jenseits des Flusses liegt, was also unerreichbar ist. M.

schen Tonart der hyperbolaion gar nicht vorgekommen sein und dennoch hat Pyrene in diesen Tonweisen und darin 5 Töne höher gesungen, als der hyperbolaion! — Epigonium ist schon nach der Etimologie augenscheinlich ein Saiteninstrument, welches auf oder zwischen die Knie gesetzt wird. Später werden wir erfahren, daſs es unserm Violon gleich kömmt. — Was endlich mit dem 9ten und 10ten Ton gemeint ist, weiſs Gott).

„Endlich war auch zu Ephyrä Lasos des Eupolis Sohn. Selbiger war aus Hermione durch den König Telestes berufen worden. Denn es hatte Lasos viele Schriften verfaſst über die Musica, welche ein Inbegriff ist der Dichtkunst, der Beredsamkeit, der Bildhauerkunst, der Mahlerei, des Tanzes und der Kunst des Gesanges, des Flöten- und Saitenspiels. Es hieſs aber diese letztere Kunst vorzugsweise Musica. Auch hatte Lasos das Leben vielen groſsen Sänger und Zitherspieler beschrieben, und es war Kypsiles der gröſste Zitterspieler damaliger Zeit."

(Nun erwähnt also Lasus auch seiner selbst, von dem wir bisher weiter nichts wuſsten, als daſs er etwa gegen 600 Jahre vor Christus gelebt und schon etwas Theoretisches über Musik geschrieben hätte. Der chronologische Fehler fällt hier wieder in die Augen. Aber wichtiger als Alles ist die Entdeckung, daſs man zu Lasus Zeit unter Musica keineswegs auch Philosophie und Grammatik verstanden hat, sondern den Inbegriff aller Künste überhaupt, und daſs, da den Griechen für die Tonkunst der Name fehlte, sie den Kollektivnamen Musica auch zum besondern Namen der Tonkunst gemacht hatten. Lasus war ferner mithin der musikalische Plutarch der Griechen. Welch' ein Verlust für die Kunst, daſs seine Werke verloren gegangen sind! Daſs Kypsiles der gröſste Zitherspieler seiner Zeit gewesen, ist auch eine interessante Notiz; wichtiger aber für Sprachforscher ist, wie mein Neffe bemerkt, der Umstand, daſs aus diesem Namen, so wie aus dem alten Namen von Korinth, Ephyrae, überhaupt aber aus vielen Stellen des Manuscripts zur Genüge hervorgeht daſs die Buchstaben z. B. ψ. schon zur Zeit des Lasos bekannt gewesen sind, daher es ganz unrichtig ist, wenn man annimmt, daſs Simonides aus Keos, welcher viel später, 467 vor Christi lebte, diese Buchstaben erst erfunden haben sollte.)

„Telestes aber gebot, weil viele Sänger und Zitherspieler, so wie Tänzer und Schauspieler anwesend waren, und weil sein Thron glänzend war, dem Pherekydes, ein groſses Fest zu Ehren der Musica zu veranstalten. Pherekydes aber gehorchte, und es eilten schnelle Boten nach Hellas und nach dem Peloponnes, daſs sie alle berühmten Künstler und Schiedsrichter herbei rufen, und viel Volks aus allen Gegenden nach Ephyrä senden möchten. Denn Alles nahm Theil an dem Befehl des Königs, und ein Jeglicher liebte damals musikalische Wettstreite: ΑΓΩΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ.

„Es kamen aber alsbald Terpander aus Antissa, Ibykos aus Rhegium, Kypsiles aus Mitra und Thamyras, der Thracier, nach Ephyrä, um dem Feste beizuwohnen, und es war Terpander der Erfinder des Barbiton und der neuen Tonzeichen, Ibykos der Erfinder der Sambuca, und Thamyras der Erfinder der dryopischen Tonart."

(Hier werden unsre chronologischen Feststellungen plötzlich wieder über den Haufen geworfen. Denn Ibykos aus Rhegium wurde bisher etwa 550 ante Christum gesetzt, Thamyras aber, (oder wie ihn der gelehrte Herrmann zu Leipzig nennt: Thamyris) wird sogar im Homer erwähnt. Sollte aber die vorliegende authentische Urkunde nicht die neuerlich viel besprochene Behauptung unterstützen, daſs Homer gar nicht gelebt hat, daſs die seinen Namen tragenden Werke die Schöpfungen einer viel spätern Zeit sind und daſs der wahre Verfasser, oder, wenn man Homeriden annehmen will, die wahren Verfasser, frühestens nur im 7ten Jahrhundert vor Christus gelebt haben können? — War ferner Terpander der Erfinder der Tonzeichen, wie kann es denn Pythagoras gewesen

sein? — Dryopische Tonart ist so viel als dorische Tonart; denn Doris hiefs anfänglich Dryopis.

(Schlufs folgt.)

III.

Korrespondenz.

(Fortsetzung der Korrespondenznachricht aus No. 42.)

Diefs beweifst der Umstand, dafs der Dichter eine Menge musikalischer Momente nicht für die Komposition berechnet hat und dafs er nur beiläufig einmal einen Chor, eine Arie oder ein Duettchen einwebt und die Musik offenbar als Nebensache behandelt. Eine dramatische Burleske hat uns der Dichter gegeben, nicht aber eine musikalische. Es ist Schade, dafs dieses Süjet nicht in die Hände unsers talentvollen **Karl Blum** gekommen ist. Mit bewundernswürdiger Gewandheit weifs dieser Tonsetzer (in dem wir den glücklichen Verein eines Dichters und Komponisten erblicken) ein Süjet musikalisch zu bearbeiten und wie Ausgezeichnetes er namentlich im Gebiete des Komisch-fantastischen zu leisten weifs, hat er erst neulich in der Oper: „Prinz Riquet, der Haarbüschel" bewiesen, über die sich Ref., sobald sie wieder gegeben wird, einen besondern Aufsatz vorbehält. Da sind diejenigen Momente, in denen das Fantastische oder das Komische am höchsten gesteigert wird, stets der musikalischen Darstellung vertraut und wer die Musikstriche, würde das ganze Stück streichen müssen *). Ganz anders verhält es sich mit unserm Zauberspiel. Man kann die Musik fortlassen, ohne dadurch dem Stücke zu schaden. Referent würde diefs keinesweges tadeln, wenn das Zauberspiel nicht, wie gesagt, in seiner ganzen Anlage musikalisch wäre und wenn es etwa blofs eine Posse mit Gesang sein sollte. Aber um diefs annehmen zu können, giebt's des Gesanges zu viel und zu verschiedener Art, so dafs schon dadurch angedeutet worden ist, dafs unser Drama eine höhere musikalische Stufe einnehmen soll. Wenn nun wenigstens die gegebenen Musikstücke sämmtlich unmittelbar aus der Sache hervorgingen, so würden sie, wenn sie auch sonst nicht gerade nothwendig wären, doch sämmtlich Interesse erregen. Aber einzelne erscheinen in jeder Hinsicht überflüfsig, stehn gar nicht an ihrer Stelle und können daher schon deshalb kein Interesse erregen, weil sie eben nicht da sein sollten. Diefs ist z. B. der Fall mit des sentimentalen Gustavs Arie No. 4 und mit dem Chor der Landleute No. 7 und No. 10. Läge auch in den Worten des Chors No. 7.

Mädchen: Wir rühren die Butter.
Bursche: Wir mähen das Futter.
Mädchen: Wir pflegen der Küh!
Bursche: Wir weiden das Vieh!
Alle: Wir mästen *) die Städter u. s. w.

eine tolle Parodie auf alle Gesneriana und Idyllenschwärmereien und wollte man mithin aus dieser Rücksicht diefs Musikstück gelten lassen, so zerstört doch der Chor No. 10. diese Ansicht wieder, denn da heifst's ganz ordinair:

Alle: Auf's Feld hinaus, die vollen Aehren winken,
Die Sichel klirrt, der volle Halm nun fällt u. s. w.

Was soll diefs wol in dem Süjet, welches Ref. eben mitgetheilt hat? —

Der Chor No. 3. dagegen, ist durchaus durch die Sache bedingt; das Duett zwischen Herrn Freidum und der Wäscherin ungezwungen und natürlich herbeigeführt, ebenso das tolle Quodlibet Gustavs (No. 6.), der Angstchor der Bauern No. 9, der dicke Pächter ertrunken ist, des Pächters Arie No. 8. und das Quodlibet am Schlufse. Alle diese Musikstücke nehmen das Interesse in Anspruch und sind gut komponirt oder in den Quodlibets gut zusammengestellt. Vortrefflich ist das komische Duett No. 5. Es erregte die allgemeinste Theilnahme, die freilich ihren Grund vorzugsweise in der ächt humoristischen Ausführung hatte. Denn der unvergleichliche Buffo, Herr Spitzeder war Freidumm, u. Dem. Aug. Sutorius die Wäscherin Christine (Fee Rosa

---

*) Bravo! So mufs es auch sein.

Anm. d. Red.

*) Also die Städter auf der Mast! Auch gut.

Anm. d. Red.

Beide wetteiferten, sich in Laune und Beweglichkeit zu überbieten, und in den köstlichen Baſs Fredums schlang sich das etwas spitze, aber überaus angenehme Sopranstimmchen der schalkhaften Fee. Mit Vergnügen bemerkte man bei Dem. Sutorius eine recht bedeutende Gesangfertigkeit, vorzüglich ausgebildet für die komische Musikgattung, und Referent glaubt nicht mit Unrecht, Dem. Sutorius in dieser Hinsicht ihren Platz neben Hrn. Spitzeder anweisen zu können. So wie man von diesem vortrefflichen Komiker sagen kann, daſs seine ganze Erscheinung ächt musikalisch-komisch ist, daſs er z. B. als Ochsenhändler in der Ochsenmennuette mit dem ganzen Körper, mit den Armen und Beinen gleichsam, zu singen scheint; so kann man dieſs, wenigstens in dem erwähnten Duett No. 5., auch von Dem. Sutorius behaupten, eine solche Beweglichkeit, eine solche Nüancirung der Stimme, eine so belebte, stets richtig gedachte und empfundene, oft geistreiche Accentuation entwickelte sie in ihrem Gesange bei jeder Veranlassung. Dies mit einem natürlich reizendem Spiel und einem sehr angenehmen Aeuſsern vereinigt, stellen sie als eines der interessantesten Mitglieder der jungen Bühne dar.

G. N.

Aus Leipzig, vom 16ten October.

Seit sieben Wochen haben wir uns im Theater manch schönen Genusses zu erfreuen gehabt. Am 22. August sang Mad. Grünbaum, K. K. Hofsängerin von Wien im Theater zwischen den Abtheilungen des Schauspiels: Das Alpenröslein, das Patent und der Shawl das Recitativ und Arie „tutto e vano“ aus der Oper: Torwaldo e Dorliska von Rossini; Arie von Mozart „Non mi dir, bell' idol mio“ und Arie „Ah d'amor, se accorte siete“ aus der Oper: Elisa e Claudio, von Mercadante. Mad. Grünbaum ist eine geistreiche Sängerin, deren Gesang zum Herzen dringt, und vorzüglich Meisterin im Recitativ, die Klippe, an welcher die meisten deutschen Sänger scheitern — und im crescendo und decrescendo. — Im Barbier von Sevilla gab sie die Rosine. In dieser Parthie war Mad. Grünbaum nicht so recht eingekleidet: das leichtsinnige, gleichsam kokette Wesen, schien ihr zu widerstreben. Aber als Desdemona, im Othello von Rossini, entfaltete sie den Zauber ihrer klangreichen Stimme, welche sich in hoher Reinheit und kühner Fülle bewegte; und mit ihrem seelenvollen Gesange stand ihr Spiel im schönen Einklange. — Die ersten beiden Akte dieser, das Ohr kitzelnden Musik, sind aus der Rossinischen Stereotypen-Fabrik; aber der dritte Akt macht davon eine rühmliche Ausnahme. Könnten alle Parthien hier so besetzt werden, als die der Desdemona von Mad. Grünbeum, so würde die Oper gewiſs allgemein gefallen. Leider, haben wir keinen Othello, und auch im Barbier von Sevilla keinen Figaro und Bartolo. Hr. Genast, welcher den Othello und Figaro giebt, muſs glauben, er habe eine sonore Stimme und verstehe zu singen, sonst würde er nicht auſser den zum Uebelwerden vorgeschriebenen Rosinen-Manieren noch mehrere hinzufügen, und solche fade Verzierungen auch da anbringen, wo sie durchaus nicht hingehören, z. B. in die Partie des Figaro in „die Hochzeit des Figaro“ von Mozart. Auch will es mit der Kehle nicht fort; daher weniger und im Tempo: denn solche Kehlen sind nicht für Rossinische Musik geeignet. Auch als Seneschall in „Johann von Paris“ brachte Hr. Genast Verzierungen an, die beinahe lautes Lachen erregt hätten, wenn man im Schauspiel seine Verdienste nicht ehren müſste. Nach der Rückkehr der Mad. Grünbaum von Berlin, wird sie uns im Theater, so wie auch im Concertsaale ähnliche Kunstgenüsse bereiten. So wie aber Mad. Neumann von Carlsruhe in Berlin furore machte, so war es ein ähnlicher Fall hier mit Mad. Seidler vom Königl. Theater zu Berlin. Sie bezauberte Alt und Jung und lös'te die stärksten Eisrinden von den Herzen der Stoiker. — Sie gab folgende Rollen: Die Rosine im Barbier von Sevilla, Emmeline, Röschen in „die schöne Müllerin,“ Pamina, Susanne, Agathe, Prinzessin von Navarra, Jessonda, Fanchon und Myrrha. Rollen, die man in so verschiedenen Formen sah, kann man bei einer wiederkeh-

renden beinah' unmöglich eine neue Ansicht abgewinnen; daher nichts über die Darstellungen. Nur so viel im Allgemeinen: unsere deutschen Schauspieler, besonders die liebenswürdigen Frauen, sollten mehr zum Ganzen wirken, und sich nicht so sehr als Einzelne bedenken. — Das Spiel der Mad. Seidler ist lebendig und im vollen Glanze zeigt sich Kunst und der Schmelz ihrer Stimme. Ihre Verzierungen sind geschmackvoll und zeugen von guter Schule, und die anhaltensten Rouladen führt sie mit der gröſsten Leichtigkeit aus. Als Röschen in „die schöne Müllerin" feierte sie ihren gröſsten Triumph. Dem Knoll und Pistofolus wollen ihre Rollen auch nicht so recht zusagen. Der Eine stöſst die Töne gewaltsam heraus, was man nicht singen nennen kann, und der Andere glaubt parlando vortragen zu können; aber der deutsche Komiker behält die Oberhand und läſst den italienischen Buffo nicht aufkommen. — Noch trat eine Mad. Finke vom Theater zu Prag als Prinzessin von Navarra, Gräfin in „die Hochzeit des Figaro" und als Elvira im Opferfest auf. Sie wollte in der ersten Rolle nicht ansprechen. Der Beifall wurde aber in den nachfolgenden Darstellungen immer lebhafter. Im Opferfest sang Hr. Devrient den Inka, und wird es zur Ehre der Kunst hoffentlich nicht mehr thun. Ueber unsere Abonement-Conzerte im Saale des Gewandhauses und die Extra-Concerte nächstens.

C. F. Ebers.

Berlin, den 25. Oktober.

An den Redakteur.

Mein Herr!

Sie haben in Ihrer musikalischen Zeitung noch gar nichts von der groſsen Meisterin des Gesanges, der Madame Grünbaum erwähnt, die sich schon seit mehren Wochen bei uns aufhält und uns während dieser Zeit ausgezeichnete Kunstgenüsse bereitete; vielleicht waren Sie gehindert, die so wahrhaft vollendete Sängerin zu hören*) und deshalb erlaube ich mir, Ihnen einiges über ihre schönen Leistungen mitzutheilen.

Madame Grünbaum hat eine Stimme, die sich weniger durch ihre Stärke, als durch ihre ungemeine Lieblichkeit auszeichnet und ihr Umfang wird vom eingestrichenen c bis zum dreigestrichenen d bestimmt werden können; die tiefern Töne sind für die Bühne zu schwach. Der zauberische Reiz ihrer wohltönenden Stimme und die groſse Eigenthümlichkeit derselben ist in der Oktave vom zweigestrichnen c bis dreigestrichnen c zu finden. Ihre Aussprache, der es zwar bisweilen an Deutlichkeit fehlt, sagt ihrer Stimme so sehr zu, daſs ihre Sprache schon wie Gesang ertönt.

Sie sang in den Opern: Johann von Paris, Barbier von Sevilla, von Rossini, Don Juan, in den Dorfsängerinnen und in der Vestalin. Da sich Madame Grünbaum schon vor 6 Jahren den einstimmigen Beifall des Publikums erworben hatte und sie diesmal mit noch höher gesteigerten Kunstkräften erschien, so versammelte sich zu allen ihren Darstellungen ein sehr zahlreiches Publikum. Der Vorstellung des Barbier von Sevilla konnte ich nicht beiwohnen, welches ich um so mehr bedauerte, da die für den Gesang besonders so dankbare Musik des Herrn Rossini gewiſs ihr Gelegenheit gab, ihre ungemeine Grazie, ihre seltne Kunstfertigkeit und ihren zur gröſsten Vollendung geführten Geschmack den lauschenden Zuhörern zu zeigen. Durch die eingelegte Arie von Rossini im zweiten Akt des Johann von Paris, wollte sie uns wahrscheinlich darauf aufmerksam machen. In Don Juan drang ihre Stimme nicht überall durch und es war zu bewundern, daſs unser geschätztes Orchester fast überall zu stark akkompagnirte. Die Dorfsängerin ist wohl nicht für sie geeignet. Durch zwei eingelegte Bravourarien riſs sie uns aus der fürchterlichsten Langenweile, zu deren Erweckung Madame Grünbaum zwar nicht das Mindeste beitrug, sondern die ihre Ursache in der schlechten Handlung, in der sehr gehaltlosen und veralteten Musik, und in der sehr mittelmäſsigen Besetzung sämmtlicher Rollen fand. In der Vestalin stand sie wohl auf dem höchsten Gipfel ihrer Kunstleistung. In dieser Oper

---

*) Ja wohl, wo soll man die Billets herbekommen?

D. R.

deren Ausführung das zweitemal, und unter der Leitung des Herrn Spontini ganz besonders gelang, schien sie alle Mittel zu finden, um sich heroisch über alle Gesangsheldinnen hinweg schwingen zu können. Ihre herrliche Stimme, deren Umfang sich für die Partie der Julia sehr gut eignete, — ihr feuriger gefühlvoller Vortrag und ihr seelenvolles Spiel, wurden hier Mittel, die Zuhörer bis zum Entzücken hinzuführen. Durch die ganze Oper hindurch u. besonders am Ende derselben, bewies man ihr die dankbarste Anerkennung und die höchste Bewunderung. Die ausgezeichnete Aufnahme, deren sich die grofse Künstlerin mit vollem Recht hier erfreut, und die bevorstehenden Aufführungen des Ferdinand Kortez und der Olimpia, haben sie bewogen, ihren Aufenthalt zu verlängern, um in diesen beiden Pracht-Opern noch aufzutreten. Auch soll sie geneigt sein, in der Oper Othello von Rossini uns noch zu erfreuen. Leider konnte sie wegen Unpäſslichkeit am 19. dieses ihr Versprechen nicht erfüllen, die Aufführung des Requiems, welche dem verstorbenen Könige von Frankreich zu Ehren und von Herrn Spontini vortrefflich geleitet, veranstaltet worden war, zu unterstützen. G.

Berlin, den 22. Oktober.

(Aufführung des Barbier von Sevilla, von Rossini.)

Ehre dem Ehre gebührt.

In einer Angelegenheit, die im letzten Jahrzehnt das ganze musikalische Europa am meisten beschäftigt — in der Entscheidung über Rossini — hat das Publikum von Berlin sich auf eine Weise bewährt, die ein ehrenvolles Zeugniſs über den Standpunkt seiner geistigen Kultur abgiebt. Während Wien den italischen Komponisten wie ein neues goldnes Kalb, umtanzt, während London und Paris dem Ersehnten goldne Wege bauen, haben sich in Berlin drei seiner gerühmtesten Opern, Tankred, Othello, Elisabeth nicht halten können. Auch die gelungenste Aufführung, wie sie den Wienern von der italienischen Truppe zu Theil wird, hätte jenen Erfolg in Berlin — vielleicht verzögern, gewiſs aber nicht hintertreiben können. Preuſsen ist zu kräftig und geistesfrei, als daſs sich in irgend einer Sphäre sinnliche Erregung für geistiges Leben, lüsterner Trug für Wahrheit geltend machen könnte. Der ganze Norden von Deutschland erhebt sich in geistiger Kraft und wird — später, aber auch höher gehoben, als der Süd, sich seine eigne Tonkunst erzeugen. Die höchste Blüthe der Kunst gedeiht nur, wo Geistesfreiheit lebt.

Wie soll das jetzige Italien geniale Zeugungskraft, den Keim von Karakter, Seelengröſse, die Neigung für ein groſses Schaffen, das Vermögen alles an Einen Zweck zu setzen, die beharrlich ausdauernde Kraft, ohne die nichts Groſses wird, woher soll Italien dies jetzt verleihen? Spontini, der einzige kräftige Komponist Italiens der neueren Zeit, muſste Franzose werden, um seine heroischen Opern zu schaffen. Der Italiener in seinem Vaterlande hat kein öffentliches Leben mehr. Die Trümmer eines untergegangenen groſsen Wirkens scheuchen ihn zurück in die Kreise seines isolirten, oft egoistischen Wirkens; Zerstreuung, Lust und Taumel müssen, sich selbst überbietend (zwischen den Opernakten zerstreut man sich durch Ballets und in diesen durch Chokolate und Spiel und —) Begeisterung für ein höheres Ziel ersetzen; Possenhaft bis zum Hohn verzieht sich ihnen das Bild des inhaltlosen, unverstandnen Lebens, und von der im Volke schlummernden Grundkraft ist meist das Aufsprühen egoistischer Leidenschaft, der Liebe, der Eifersucht — oft nur das närrisch verzerrte Walten derselben, ohnmächtiges Begehren, feiger Zorn sichtbar. Dieses Leben darzustellen und sich vorstellen zu lassen, ist der Italiener unermüdlich u. vielleicht unübertrefflich.

Der Deutsche, der in seiner vollkommnen Ausbildung unter allen Nationen allein fähig ist, auf jede fremde Eigenthümlichkeit einzugehen — ohne die Nothwendigkeit, seine eigne darum aufzugeben, hat Empfänglichkeit für jenes Streben, wo es in seiner Sphäre erscheint. Dies hat auch das Berliner Publikum in Bezug auf Rossinis Opern bewährt. Während die oben genannten gefallen sind, erhält sich sein Barbier von Sevilla unverändert in der Gunst des Publikums — und der Schauspieler. Wie lieblich und reizend verführerisch ist unsere Rosine (Madame Seidler) und wie leicht nimmt sie dabei das intriguante Spiel des Lebens und der Liebe! Welche herrliche Ironie in unserm Doktor Bartolo (Herr Blume) wie genial hat sich der schöne, kräftige, junge Schauspieler in einen klapprigen, verkrummten Alten verwandelt, wie drängen sich in ihm Begehrlichkeit und Altersohnmacht, Geiz und Bosheit und Einfalt und Schlauheit, und wie ist durch die ganze Aufführung seine Haltung, seine Kleidung, jede Geberde, jeder Blick, jedes Wort und jeder Ton ein Meisterzug zur Vollendung des herrlichen Bildes. Und welch' eine freie Lust durchströmt die ganze Aufführung, besonders in dem Antheile jenes Künstlerpaares! So müssen Opern aufgeführt werden, wenn der Ruhm der königlichen Bühne sich erhalten soll. K.

Der beiliegende Chor von der Komposition unsers Hrn. Kapellmeisters Seidel zu dem Trauerspiele, der Paria von Delavigne hat bei der Aufführung so viel Interesse gefunden, daſs er auch dem Publikum der Zeitung nicht unwillkommen sein wird.
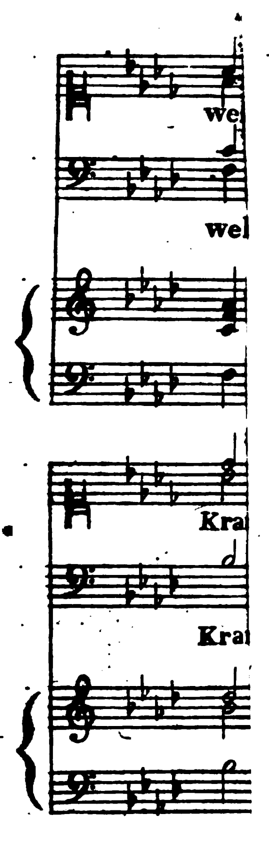
Hierbei eine Musikbeilage.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

SOPRANO.
ALTO.

TENORE.
BASSO.

PIANO.



deren A
Leitung
lang, sc
heroisch
schwing
deren Ü
gut eigı
und ihr
die Zul
Durch
Ende d
Anerke
Die au
grofse
und die
dinandi
gen, ih
sen be
Auch
von Ro
sie weg
sprech
Requi
von Fr
tini v
war, z

(Au
]

Ir
zehnt
beschä
sini
sich a
les Ze
Kultu
Kom
tanzt,
ten g
drei
Othe
die g
nern.
wird
verzi
nen.
dafs
Erre
für
ganz
geist
höhe
kun
gede

kraf
Nei
alle

Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger

zum Freimüthigen und zur musikalischen Zeitung.

No. 8. Den 26. Oktober 1824.

Literarische Anzeigen.

Bei Ernst Fleischer in Leipzig wurden so eben fertig:

Zehn Titelkupfer
zu dem
Conversations-Lexicon
jeder Ausgabe,
oder
Bildnisse berühmter Männer
als
Vor- und Sinnbilder
der schönen Künste und Wissenschaften.
Nach den besten Originalen von einigen unserer vorzüglichsten Künstler gestochen.

Subscriptions-Preis für sämmtliche zehn Blätter 1 Rthlr. 4 gr. Conv. oder 2 fl. 6 kr. Rhein.

Unter den verschiedenen Ausgaben des Conversations-Lexicons, weichen drei derselben im Format von einander ab; es wurden daher von den Kupfern eben so viel Ausgaben (welche auch jedem schon gebundenen Exemplar irgend einer älteren Auflage leicht eingeklebt werden können) zu folgenden Subscriptions-Preisen (so bis auf weitere Anzeige gültig) veranstaltet, wonach man die Bestellungen zu richten bittet:

No. 1. Im Format der gewöhnlichen Ausg.: 1 Rthlr. 4 gr. Conv.
No. 2. In Groß-Octav: 1 Rthlr. 8 gr. „
No. 3. In Quart: 1 Rthlr. 16 gr. „

Es steht zu erwarten, daß außer den Besitzern des Conversations-Lexicons, sich noch viele Interessenten zeigen werden, welche mit diesem Helden-Cyclus der schönen Künste und Wissenschaften ihre Zimmer zu schmücken wünschen.

Den Käufern dieser Kupfersammlung diene zur Nachricht, daß für die „Neue Folge des Conversations-Lexicons," welche der 11. und 12. Band des ganzes Werkes bilden, ebenfalls zwei Titelkupfer zu Anfang des künftiges Jahres in einer besondern Supplement-Lieferung erscheinen, worauf man in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu folgenden Preisen (ohne Vorauszahlung) subscribiren kann.

No. 1. Im Format der gewöhnl. Ausg. 6 gr. Conv.
No. 2. In Groß-Octav: 8 gr. „
No. 3. In Quart: 10 gr. „

Dieses Supplement enthält zwei treue Portraits von Christoph Columbus und Capitain James Cook, den berühmten Entdeckern zweier neuen Welttheile.

In der Reinschen Buchhandlung in Leipzig erschienen so eben folgende interessante Romane:

Fanny Tarnow, Lebensbilder. 2 Thle. 3 Thlr.
Der letzte Graf von Gowrie. Historischer Roman nach dem Englischen von Georg Lotz. 2 Theile. 2 Thlr. 8 Gr.

welche jeder Bibliothek zur großen Zierde gereichen werden.

(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.)

Litterarische Anzeige.

Göthe's Philosophie;

eine vollständige, systematisch geordnete Zusammenstellung seiner Ideen über Leben, Liebe, Ehe, Freundschaft, Erziehung, Religion, Moral, Politik, Litteratur, Kunst und Natur, aus seinen sämmtlichen Werken herausgegeben und mit einer kritischen Abhandlung über den Charakter seines philosophischen Geistes begleitet vom Professor Schütz zu Halle.

Dieses, schon der hier gegebenen Anzeige seines Inhalts nach, für alle denkende Leser so höchst interessante Werk, erscheint (bis zur Ostermesse 1825, vollendet in 6 Bändchen) in Taschenformat, auf Velin-Papier gedruckt für den äußerst billigen Preis von 3 Thlr. sächsisch. oder 5 Fl. 24 Kr. rheinisch; Sammler erhalten auf fünf Exemplare ein sechstes frei und bei einem Betrage von 50 Thlr. noch 5 Procent für baare Zahlung, falls sie sich mit ihren portofreien Bestellungen entweder direct an den Unterzeichneten oder die Herren Steinacker und Wagner in Leipzig wenden. Uebrigens nehmen alle Buchhandlungen Deutschlands (in Berlin die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung), in denen auch eine ausführlichere Inhalts-Anzeige dieses Werkes vom Herausgeber selbst unentgeldlich zu bekommen ist; Bestellungen darauf an.

Hamburg im September 1824.

F. H. Nestler.

Bei Ernst Fleischer in Leipzig ist so eben erschienen und an alle Buchhandlungen (in Berlin an die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung) versendet:

Orphea.
Taschenbuch
für 1825.
Zweiter Jahrgang.
Mit acht Kupfern nach Ramberg zu Mozarts

Don Juan.

Taschenformat. Gebunden mit Goldschnitt, in Futteral. Preis: 2 Rthlr. Conv. od. 3 Fl. 36 kr. Rhein.

Inhalt: I. Der Vertraute. Erzählung von Wilhelm Blumenhagen. — Der Puppensegen. Erzählung von Gustav Schilling. — III. Das Riesenkind. Gedicht von Carl Streckfuß. — IV. Die Jungfrau von Pernstein. Eine Sage. Erzählt von E. Rohrhardt. — V. Zwei Balladen von Ernst Raupach. — VI. Juliette. Erzählung in Briefen von Friedrich Kind. — VII. Der Renegat. Erzählung von Ernst Raupach. — VIII. Der Keuschheitsmantel. Ballade von Wilhelm Gerhard. — IX. Der Diener des Augenblickes. Erzählung von K. G. Prätzel.

Dieses Taschenbuch wurde im vorigen Jahre mit einer Kupfergallerie aus dem Freischützen eröffnet, und fand bei seinem ersten Erscheinen eine günstige Aufnahme. Um so mehr ließ es die Redaktion sich angelegen sein, der Fortsetzung durch innern Gehalt und ein geschmackvolles Aeußere gleichen Beifall zu sichern. Der vorige Jahrgang ist noch für denselben Preis von 2 Rthlrn. in allen Buchhandlungen zu bekommen.

Bei Ernst Fleischer in Leipzig ist so eben erschienen, und durch alle Buchhandlungen (in Berlin durch die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung zu haben.

Vollständige Englische Sprachlehre
für den ersten Unterricht sowohl, als für das tiefere Studium.
nach

den besten Grammatikern und Orthoepisten: Beattie, Harris, Johnson, Lowth, Murray, Nares, Walker u. A. bearbeitet, und mit vielen Beispielen aus den berühmtesten englischen Prosaikern und Dichtern der ältern und neuern Zeit erläutert

von

J. G. Flügel

8. Broschirt. Preis 1 Rthlr. 10 Gr.

Welchen Zwecken diese neue englische Grammatik entsprechen soll, und mit welchen Hülfsmitteln das Werk bearbeitet wurde, erklärt schon der Titel im Allgemeinen; läßt aber den neuen Plan der Zusammenstellung, den Reichthum der Materien, so wie den kritischen Geist ihrer Behandlung keinesweges errathen. Daß hier etwas ganz Vorzügliches geleistet wird, bleibt der Prüfung und Anerkennung aller Urtheilsfähigen überlassen. Druck und Papier werden an die Produkte der englischen Pressen erinnern.

Bücher-Anzeige.

In der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34., ist erschienen:

Fouqué, Caroline Baroninn de la Motte, geb. v. Briest. Neueste gesammelte Erzählungen. 2 Bde. 8. 38 Bogen. 2 Thlr. 18 Gr. Erster Band enthält: Der Zweikampf. — Die Familie Aslingen. — Die drei Wanderer. — Der Mönch am Bache. — Zweiter Band enthält: Der letzte der Paläologen. — Der Meierhof zu Southwark. — Ottilie. — Das Wahrzeichen. — Der Maltheser.

— Die beiden Freunde. Ein Roman in 3 Bänden. 8. weiß Druckpapier. 3 Thlr. 12 Gr.

Die Stockbörse und der Handel in Staatspapieren. Für Juristen, Staats- und Geschäftsmänner, besonders Kaufleute und Mäkler. A. d. Franz. des Herrn Coffinière (Advokaten zu Paris). Herausgegeben mit einem Nachtrage vom Geheimen Rath Schmalz zu Berlin. Preis 1 Thlr. 18 Gr.

W. Scott. Redgauntlet. 3 vol. 8. 3 Thlr. cartonirt 3 Thlr. 8 Gr.

Winkelmanns Werke. Nachtrag zu der Ausgabe von H. Meyer und J. Schulze. 10r Band. Auch unter dem Titel: Winkelmanns Briefe. Herausgegeben von Fr. Förster. 1r Bd. gr. 8. weiß Druckp. Beide Bände 5 Thlr.

Musikalische Anzeige.

Ankündigung einer theoretisch-praktischen Oboeschule.

Der Mangel einer zweckmäſsigen Anleitung zur Erlernung der Oboe wird gewiſs schon lange allgemein gefühlt, und kann gröſsten Theils als die Grundursache angesehen werden, daſs dieses eben so schöne als in der Musik nöthige Blasinstrument unter die seltensten gehört, was um so fühlbarer ist, da die Tonkunst in jedem Betracht ungemein weit vorrückt, die Oboe hingegen bisher fast in ihrer Kindheit blieb und den Forderungen der Zeit kaum mehr entsprechen kann. Diesem so wichtigen, ja unentbehrlichen Instrumente den Platz in der Tonkunst zu erhalten, welcher ihm mit Reht gebührt, war seit mehreren Jahren mein eifrigtes Bestreben, und indem ich nun eine vollständige faſsliche Methode zur leichten Erlernung desselben aufgestellt, glaube ich um so gewisser mein Ziel erreicht zu haben, da die von mir bereits nach dieser Schule gebildeten Zöglinge den untrüglichsten Beweis davon geben. Ich halte mich daher für verpflichtet, dieses Werk so gemeinnützig als möglich zu machen und glaube dabey den Weg der Pränumeration einschlagen, zur leichtern Anschaffung und gröſsern

Verbreitung desselben aber, es in Hefte theilen zu müssen.

Das erste Heft, unter dem Titel: Theoretisch-praktische Oboeschule, wird enthalten: 1) die genaue Beschreibung des Instrumentes selbst, mit allen den zur Gleichheit der Töne nöthigen Klappen und dem Rohre. 2) Die deutliche Anweisung, wie geübt, wie die Zunge gebraucht und Athem geschöpft werden muss, um Dauer, Leichtigkeit, Sicherheit, guten Ton und Fertigkeit zu erreichen. 3) Die Tabellen aller Griffe und aller Triller. 4) Die Scalen in allen *Dur* und *Moll*-Tonarten, auf- und absteigend mit einer begleitenden zweiten Stimme, als fortschreitende Uebung eingerichtet. Eben so die Scalen in *Terzen, Quarten, Quinten etc.* bis zur *Octave*. 5) Uebungen für alle Klappen nach Art der Flötenschule des Conservatoriums in Paris. — Da übrigens der Schule die Absicht zum Grunde liegt, mehrere Shüler zugleich zu bilden, so folgen 6) mehrere Uebungsstücke für drei Oboen im gebundenen Style. Der Raum gestattet nicht, alles Uebrige hier anzuführen. Eine Anweisung zur Musik (Eintheilung der Noten u. s. w., wie man sie in den meisten Schulen findet) halte ich nicht für nöthig, weil vorausgesetzt werden muss, dass der, welcher die Oboe erlernen will, vorher schon mit der Musik hinlänglich vertraut ist, indem dieses Instrument zu viele Schwierigkeiten darbietet, als dass die Aufmerksamkeit getheilt werden dürfte. Indessen wird man in den Uebungen hinreichende Gelegenheit finden, sich im Notenlesen, Eintheilen, Intoniren etc. zu vervollkommnen.

Da nach aufmerksamer fleissiger Uebung des ersten Heftes jeder Schüler, welcher von der Natur nicht ganz vernachlässigt ward, so weit sein muss, dass er ohne Hinderniss ein nicht allzuschweres Duett spielen kann, so folgt dann das zweite Heft, als Fortsetzung der theoretisch-praktischen Oboe-Schule, enthaltend: Sechs fortschreitende Duetten für zwei Oboen in verschiedenen Tonarten. Endlich folgt das dritte Heft, gleichfalls aus 6 Duetten bestehend, mit noch gesteigerter Schwierigkeit und Rücksicht auf die vorausgegangenen Tonarten, so dass diese 12 Duetten alle in der Musik gebräuchlichen Tonarten in sich fassen. — Wer diese drei Hefte sich gut eigen gemacht hat, dem wird kaum noch etwas vorkommen, was er nicht sogleich richtig zu spielen im Stande wäre, wenn es anders der Natur des Instruments nicht zuwiederläuft.

Da zu erwarten ist, dass es an Pränumeranten zu dieser Schule nicht fehlen wird, so dürfte das erste Heft zuverlässig zur Oster-Leipziger-Messe 1825 erscheinen.

Pränumeration für das erste Heft à 2 Thlr. wird angenommen bei den Herren *Sauer et Leidesdorf in Wien*, welche die Auflage besorgen und die Versendungen übernehmen.

Bei Ueberlieferung des ersten Heftes wird sogleich für das zweite à 1 Thlr. pränumerirt, welches dem ersten dann in möglichst kurzer Frist folgen wird. Eben so wird es beim dritten Hefte gehalten werden.

Ausser der Pränumeration wird der Preis das Doppelte der Pränumeration.

Die Namen der P. T. HH. Pränumeranten werden dem ersten Hefte beigedruckt.

Wien, am 15. April 1824.

Joseph Sellner.
Mitglied der k. k. Hof-Capelle, und Professor der Oboe am Conservatorium der Musik zu Wien.

(In Berlin nimmt die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung Pränumeration an.)

Bekanntmachung.

Die unterm 15. September a. c. eröffnete

Musikhandlung von Wilhelm Härtel in Leipzig

empfiehlt sich den Freunden der Tonkunst mit einem vollständigen Lager älterer und neuerer Musicalien des In- und Auslandes, so wie mit mehreren auf Musik bezüglichen Artikeln, als: ächt romanische Darm-Saiten in ganz vorzüglicher Qualität, linirtem Notenpapier und dergl. Auch übernimmt dieselbe Bestellungen auf jede Gattung musikalischer Instrumente, auf Bücher, Kunstsachen etc. so wie nicht weniger die Besorgung solider Commissions- und Speditions-Aufträge und wird das ihr geschenkte Vertrauen durch strenge Pünktlichkeit und Billigkeit stets zurechtfertigen suchen.

Neue Musikalien,

welche in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34., vom Mai bis ultimo Oktober d. J. erschienen sind:

Benelli, A. Scena e Polacca con accompagnamento di Pfte. op. 31. 14 Gr.
— Recitativo e Cavatina con accompagn. di Pfte. op. 32. 8 Gr.
— Cavatina con accompagnemento di Pfte. e Flauto, o Violino ad libitum. op. 33. 8 Gr.
Blum, C. Studien für die Guitarre. Mit Fingersetzung für die linke und rechte Hand. Als Anhang zu der Guitarren-Schule von Demselben. op. 44. 1 Thlr. 12 Gr.
Bohrer, A. Caprices ou 18 Etudes p. l. Violon. Livr. 1. 2. à 20 Gr. — 1 Thlr. 16 Gr.
Carulli, F. Vierzehn kleine leichte Stücke nebst Acht kleinen Präludien und Modulationen für die Guitarre. Zum Gebrauch für Anfänger. 14 Gr.
Drouet, L. Fantaisie facile pour Flûte et Piano sur la Romance favorite d'Otello, de Rossini. 16 Gr.
— Fantaisie facile pour Flûte et Piano sur l'air: Di piacer mi balza il cor de la Gazza Ladra de Rossini. 14 Gr.
— sur l'air: Largo factotum du Barbier de Sévilla de Rossini. 16 Gr.
Gluck, Iphigenia in Tauris. Vollst K. A. von Hellwig, mit deutsch und französischem Text. (Neu gestochen) 5 Thlr.
Kalkbrenner, 7me Fantaisie sur la Romance a trois notes de Rousseau: que le jour me dure, p. Pfte op. 22. 14 Gr.
— Second Rondeau pastoral p. l. Pfte. op. 59. 14 Gr.
— 13me Fantaisie et Var. sur un Thême Ecossais p. Pfte. op. 64. 14 Gr.

Kalkbrenner, Rondeau Villageois p. Pfte. op. 67. 14 Gr.
— Effusio Musica. Grande Fantaisie pour Flûte. op. 68. 1 Thlr. 4 Gr.
— 6 Var. sur un air Irlandais, p. Pfte. op. 69. 18 Gr.
— Variations brillantes über verschiedene Themas aus dem Freichütz, f. d. Pfte. op. 71. 16 Gr.

Kulenkamp, G. C. Introduction et Variations sur un Thême, tiré de l'Opéra l'Enlèvement du Serail de Mozart, p. Pfte. op. 8. 14 Gr.

Lannoy, E. Baron de, Introduction, Variations et Polonaise sur un Thême nouveau de Rossini pour le Violon, avec Accomp. d'Orchestre. op. 27. 2 Thlr. 10 Gr.

Nicolo Isouard, Ouverture de l'Opéra: Joconde p. Pfte. à 4 mains arr. p. Ch. Klage. (neu gestochen.) 12 Gr.

Reichard, J. F. Hexenscene aus Shakespeare's Macbeth, mit Begl. d. Pfte. 4 Gr.

Rode, Variationen für den Gesang, mit Begl. d. Pfte. Gesungen in verschiedenen Concerten in Berlin von Mad. Catalani u. Mad. Schulz. 10 Gr.

Sammlung von Märschen, Fanfaren für Trompeten-Musik zum bestimmten Gebrauch der Königl. Preufs. Kavallerie. Part. Geschwind-Marsch a. d. Ballet: Kiaking, arr. von Fiedler. 18 Gr. Ites Heft. Nr. 1—12. 8 Thlr. 6 Gr.

Sammlung von Märschen auf Allerhöchsten Befehl Sr. Maj. d. Königs zum bestimmten Gebrauch der Königl. Preufs. Infant., für vollst. Türk. Musik in Part. Langsam. Marsch. Nr. 47. 1 Thlr. 14 Gr.

Diese Sammlung von Märschen bestehen aus 62 Geschwind- und 47 Langsam-Märschen, und kosten zusammen 79 Thlr. 16 Gr.

Spontini, Olimpia. Vollst. Kl. Az. vom Komponisten, mit deutsch. u. franz. Text. 1r Act. 6 Thlr.

Französische Litteratur.

VOYAGE AUTOUR DU MONDE (1),

Entrepris par ordre du Roi, sous le ministère et conformément aux instructions de S. Exc. M. le vicomte du Bouchage, secrétaire d'état au département de la marine, sur les corvettes de Sa Majesté *l'Uranie* et *la Physicienne*, pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820; publié sous les auspices de LL. EEx. M. le comte Corbière, sécrétaire d'état de l'intérieur, pour la partie historique et les sciences naturelles; et M. le marquis de Clermont-Tonnerre, secrétaire d'état de la marine et des colonies, pour la partie nautique; par M. Louis de Freycinet, capitaine de vaisseau, chevalier de Saint-Louis et de la Légion d'Honneur, correspondant de l'Académie royale des Sciences de l'Institut de France, commandant de l'expédition.

Tous les Journaux français ont déja parlé de cette entreprise, l'une des plus belles qui aient été faites dans les tems modernes. Soit qu'on la considère sous le rapport des richesses dont elle a doté l'histoire naturelle et les sciences physiques, soit qu'envisagée sous un autre aspect on ne s'attache qu'aux observations plus piquantes qui ont l'homme sauvage pour objet, aucun voyage de découvertes n'aura offert une masse de faits plus imposantes et d'une utilité plus incontestable. Deux ans et demi ont à peine suffi pour preparer et mettre en ordre les immenses matériaux recueillis pendant cette longue navigation et faire graver les figures, les cartes et les vues qui doivent accompagner et orner l'ouvrage. Par la perfection des gravures, la variété et l'importance des sujets, ce voyage pourra être mis au-dessus de ce qui a été fait de plus soigné et de plus précieux en ce genre.

Plusieurs livraisons du voyage autour du monde ont déja paru.

Huit volumes in-4°, accompapnés de 348 planches, dont 117 coloriées, dessinées et gravées par les meilleurs artistes.

La *Zoologie* formera un volume in-4°, accompagné d'un atlas in-folio de 96 planches, dont 80 coloriées; la *Botanique* formera aussi un volume in-4° joint à un atlas de 120 planches; le travail relatif aux *Observations du pendule et du Magnétisme*, un volume en deux parties; la *Météorologie*, un volume; *l'Hydrographie*, un volume et un atlas de vingt-deux cartes grand in-folio; les *Vocabulaires et les recherches sur les Langues des sauvages*, un volume; enfin, *l'Histoire du voyage*, deux vol. et un atlas de 110 planches, dont deux triples et quarante coloriées.

La partie *zoologique* aura seize livraisons composées de six planches et de plusieurs feuilles de texte. Il en parait deux par mois. La *Botanique* sera divisée en douze livraisons qui paraîtront tous les mois. Chaque livraison se composera de dix planches et de plusieurs feuilles de texte. *L'Histoire du voyage*, à laquelle on a rattaché le volume des *Langnes des sauvages*, publié concurremment avec la partie *botanique*, formera vingt-quatre livraisons. Il en paraîtra deux par mois. Chaque livraison se composera de quatre ou cinq planches et de plusieurs feuilles de texte. *Le Magnétisme* et *les Observation du pendule* formeront deux livraisons. Enfin la *Météorologie*, deux livraisons; d'où il résulte que l'ouvrage entier aura cinquante-six livraisons. A l'égard de l'*Hydrographie*, publiée aux frais et par ordre du ministre de la marine, elle sera mise en vente après la partie *zoologique;* mais ne devant pas être partagée en livraisons comme les autres sections du Voyage, elle n'interrompra pas l'ordre de publication.

Le prix de chaque livraison, planches et texte compris, avec couverture imprimée, sera, pour les personnes qui souscriront à l'ouvrage entier, moins toutefois la partie *hydrographique*, de 12 fr. Il a été tiré quelques exemplaires sur papier vélin; prix, pour chaque livraison, aux mêmes Souscripteurs, 24 fr.; et papier vélin, avec les planches sur pap. de Chine, 30 fr.

On souscrit aussi séparement à chacune des sections du voyage; mais les personnes qui ne souscrivent qu'aux parties détachées de *zoologie*, *d'histoire* ou de *botanique*, ensemble ou séparément, paient chaque livraison, savoir: sur papier grand-raisin fin des Vosges, 14 fr.; sur papier grand-raisin vélin, 28 fr.; sur papier de Chine, 36 fr.

La liste des souscripteurs sera fermée le 15 septembre prochain, et le prix de l'ouvrage sera augmenté. Le prospectus du *Voyage autour du monde* se distribue *gratis* chez Pillet aîné, imp.-lib., éditeur de l'ouvrage, rue Christine. S'adresser pour l'Allemagne à Berlin chez Adolphe Martin Schlesinger, libraire et éditeur de musique.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3. November — Nro. 44. — 1824.

Ueber ein neuerlich aufgefundenes Manuscript des Lasus von Hermione, betitelt: das Musikfest zu Ephyrae (Korinth) im dritten Jahre der 16. Olympiade.

(Mitgetheilt vom Herrn Professor J. G. Murhard.)

(Schlufs.)

„Als nun alle beisammen waren, da konnte die Stadt die versammelte Menge nicht fassen. Denn es war viel Volk gekommen aus allen Ländern. Telestes aber gebot, dafs das Volk in die Berge gehe. Allda war es fröhlich, denn der König war gastfrei und liefs das Volk speisen. Und viele opferten in den Bergen dem rosselenkenden Gotte, woher die Isthmischen Spiele in diesem Jahre wiederholt worden sind. ΤΟΥΤΟ. ΓΑΡ. ΕΛΛΗΣΠΟΝΤΟΥ. — — — — — — — — — — — — — ΑΚΟΥΕΣΘΑΙ. ΟΝΟΜΑ."

(Dafs das Volk in die Berge gehe; unter diesen Bergen ist wahrscheinlich die Hügelkette auf der Landenge zwischen Morea und dem festen Lande verstanden. Denn es heifst ja ausdrücklich, dafs das Volk hier dem rosselenkenden Gotte (Neptun) geopfert und die Isthmischen Spiele erneuert hätte. Bekanntlich fanden die Istmischen Spiele auf dieser Landenge zu Ehren Neptuns Statt. — Die angeführten griechischen Worte enthalten die eine Lücke des Manuscripts, und weifs sie mein Neffe nicht zu ergänzen.)

„Telestes aber liefs bei der Stadt auf der grofsen Wiese gen Abend ein Amphitheater bauen. Dasselbe war überaus grofs und hatte für viele tausend der herbeigekommenen Männer Raum. Aber auf den Kathedern safsen die Jungfrauen und Hausfrauen."

„Als nun Pherekydes Alles zugerichtet hatte, wie ihm geboten war, eilte das Volk herbei und das Fest währte von da ab volle acht Tage."

(Dafs die Weiber bei den Schauspielen der Alten nicht erschienen seien, läfst sich sonach nicht annehmen. Auffallend ist es indessen, dafs hier die Männer gesondert von den Weibern genannt werden, und es scheint fast, als ob die Weiber nicht mit im Amphitheater gesessen haben. Sollte man nun annehmen wollen, dafs sie auf dem Theater selbst besondre Sitze gehabt hätten, wohin das „auf den Kathedern" zu deuten scheint; so hätte das Theater von unermefslicher Gröfse sein müssen, weil unzweifelhaft eine grofse Menge neugieriger Weiber dem Feste beigewohnt haben wird. Vielleicht wurden indessen nur die Weiber der Vornehmen zugelassen.)

„Also aber begab sich das Fest. Am ersten Tag tanzten die Hymettischen Tänzer, und die Priester sangen die ΝΟΜΟΙ. Denn das Fest war heilig."

(Ueber diese wenigen Zeilen läfst sich ein Buch schreiben, welches indessen die sich aufdringenden Zweifel gewifs nicht vollkommen lösen würde. Denn wer vermag anzugeben, was Hymettische Tänzer gewesen sind? Dafs es Hymettischen Honig gegeben, und warum er so genannt wurde, ist bekannt. Wenn man sagen wollte, Hymettische Tänzer wären Tänzer aus dem Gebirge Hymettus gewesen; so würde mit Recht eingewandt werden können, dafs Gebirgsbewohner in der Regel nie besondre Tänzer zu sein pflegen. Der Wahrheit näher scheint zu liegen, dafs es religiöse Tänzer gewesen sind, da Jupiter bekanntlich den Beinamen Hymettius führte, und mithin die zu seinem Opferdienste gehörigen Personen auch wohl hymettisch genannt

werden konnten. Ueberdiess ist in dieser Stelle des Textes von einer religiösen Vorfeier die Rede. — Die Priester sangen die „νομοι“ Ich sowenig, als mein Neffe, haben gewagt dies Wort zu übersetzen. Offenbar sind darunter gewisse unveränderliche, religiöse Lieder verstanden, deren Gesang bei Ausübung des Gottesdienstes wesentlich und unerläfslich war. Denn νομος heisst Gesetz. Nach Claudius Ptolomäus lib. 3. cap. 4. §. 11, soll unter Nomos bei den Griechen ein Loblied auf Apollo verstanden worden sein. Boethius stellt dagegen die Ansicht auf, dafs dieser Name daher komme, weil man vor Erfindung der Schreibekunst gewohnt gewesen sei, die Gesetze des Staats in Musik zu setzen und sie absingen zu lassen, damit sie das Volk desto leichter ins Gedächtnifs fassen und unter sich fortpflanzen könne. Zur Zeit des Telestes brauchten die Musiker aber die Gesetze nicht mehr zu komponiren, weil man schon schreiben konnte, also läfst sich auch nicht annehmen, dafs die in unserm Manuscript erwähnten Priester etwa gesetzliche Bestimmungen abgesungen hätten.)

„Am folgenden Tage führten die Schauspieler und die Tänzer, die Flöten- und Zitherspieler ein Trauerspiel auf. Selbiges aber war Theseus geheifsen, und Telestes der Heraklide hatte es selbst angefertigt. Daher war grofse Pracht der Gewänder und der aufgestellten Bilder. Es hatte aber Damon aus Kyrenae zu den Strophen neue Weisen für die Flötenspieler erfunden, und Kallias aus Ephyrä zu den Antistrophen für die Zitherspieler. Was aufserdem von den Choragen sonst gesprochen werden mufste, solches sangen dieselben nunmehr in phrygischer Tonart, nachdem es von den Zither- und Flötenspielern vorgesungen worden war, und war dies eine neue Erfindung von Lasos, des Eupolis Sohn. Pherekydes aber lebte in grofser Feindschaft mit Damon von Kyrenae, denn Einer neidete den Andern, weil Beide berühmt waren. Da nun die Flötenspieler zur Strophe sangen, hat Pherekydes dem Volke geschmeichelt.

Und das Volk pfiff auf kleinen Pfeifen. Damon aus Kyrenae aber begab sich fort und weinete.“

(Abermals viel, was der Erörterung werth ist. Lasus erwähnt der Pracht der aufgestellten Bilder bei Aufführung des Trauerspiels. Von Dekorationen ist nicht die Rede. Sollten diese vielleicht darunter verstanden sein, oder haben etwa Bilder die Stelle der Dekorationen vertreten? Möchte doch Herr Hofrath Böttiger hierüber Untersuchungen anstellen; denn in der That hat dieser vortreffliche Archäolog in seinen „Ideen zur Geschichte der alten Malerei“ Seite 194 auch ohne unser Manuscript zu kennen, diese Frage schon zur Sprache gebracht und sich deren Beantwortung vorbehalten. — Aus den folgenden Zeilen des Manuscripts ersehen wir, dafs der Chor in der Tragödie der Alten seine Strophe und Antistrophe förmlich gesungen und nicht blofs recitirt hat. Als eine Erfindung der Zeit des Telestes wird erwähnt, dafs der Gesang abwechselnd von Instrumenten begleitet worden sei. Eine spätere Stelle des Manuscripts läfst es nicht in Zweifel, dafs die Griechen damals schon Harmoniemusik gekannt haben, so sehr diefs auch von den Neuen bestritten worden ist. Nachdem die Instrumente den Chor begleitet und dann eine Melodie vorausgespielt hatten, sangen diese die Chorführer allein in phrygischer Tonart. Nach Apulejus (siehe dessen goldenen Esel, Edit. Ruhnken, cum Not. Var. Leiden. 1786. Liber IX. Cap. 6.) wurde diese Tonart vorzugsweise zu ernsten, feierlichen Gesängen gebraucht. Diefs stimmt mit unserm Manuscripte überein, da die Choragen, als Verkündiger der Schicksalstimme, wol nur in feierlichen, gehaltenen Tönen recitiren, oder singen konnten. — Wenn es hiernächst ferner im Manuscripte heifst, Pherekydes und Damon hätten, weil sie beide berühmt gewesen wären, in grofser Feindschaft gelebt; so müssen wir uns eingestehn, dafs die Welt vor drittehalb tausend Jahren durchaus so gewesen ist, als jetzt, und ausrufen: c'est tout comme chez nous! Derselbe Künstlerneid, dieselben Kabalen, dieselben Mittel das Volk zu gewinnen, dieselbe Wuth nach Volksthümlichkeit!)

„Am dritten Tage des Musikfestes zu Ephyrä wurde das Trauerspiel auf alte Weise dargestellt. Und es sang der Chor, wenn die Chorägen gesprochen hatten, in hypomixolydischer Weise. Und es bestand der Chor aus Männern, aus Jünglingen, Knaben und Jungfrauen. Pyrene aber, des Teiresias Tochter, sang den hypopotamon, was nie vordem war erhöret worden, da er fünf Töne höher gelegen ist, denn der hyperbolaion. Und alles Volk klatschte laut in die Hände, so grofse Freude war im Herzen der Zuhörer. Der König Telestes aber liefs der göttlichen Sängerin ein kostbares Geschmeide einhändigen und zum Geschenke geben. Denn solches war vordem nie erhöret worden."

(Ueber das hypomixolydisch und den hypopotamon habe ich mich schon ausgelassen. *) Besonders auffallend scheint es mir, dafs Lasus rücksichtlich des hypopotamon zweimal anführt, dafs derselbe nie vordem sei gehört worden. Er mufs also doch wirklich aufserordentlich hoch gewesen sein! Hier wird übrigens noch erwähnt, dafs der Chor aus Männern, Jünglingen, Knaben und Jungfrauen bestanden habe. Dafs der Chor gesungen, ist ebenfalls angeführt. Wer kann hiernach noch zweifeln, dafs die Alten schon zu Lasus Zeit die Verschiedenheit der menschlichen Stimme genau gekannt, und dafs sie Bafs, Tenor, Alt und Discant harmonisch zusammen gestellt haben? Denn hoher Wahrscheinlichkeit nach sangen die Männer den Bafs, die Jünglinge den Tenor, die Knaben den Alt und die Jungfrauen den Diskant. Auch wird die Meinung widerlegt, dafs weibliche Rollen bei den Alten durch Männer gespielt worden wären, da wenigstens unter dem Chor allerdings weibliche Individuen befindlich waren. — „Der König aber liefs der göttlichen Sängerin ein kostbares Geschmeide einhändigen." Also nicht blos unsere Zeit darf die enthusiastische genannt werden, nicht wir allein vergöttern eine Sängerin, sondern auch die alten Griechen waren Enthusiasten, wie sie denn überhaupt mit ihren *Ehren* noch viel verschwenderischer umgingen, als wir es jetzt thun, da sie sogar einem Sauhirten dies ephitheton ornans gewährten. Nicht eine Catalani allein hat ferner von Königen kostbare Geschmeide erhalten; auch die Vergangenheit zählt kunstliebende Monarchen.)

„Als nun der vierte Tag gekommen war, geschahen die grofsen musikalischen Wettstreite, und es hatte Telestes dem Sieger einen goldenen Fichtenzweig bestimmt. Pherekydes aber begann den Wettstreit, und setzte sich vor allem Volke nieder, und spielte das Epigonion. Denn er hatte selbiges verbessert; und er spannte vier Sehnen über ein Hölzlein, und strich solche mit einem glatten Stabe. Es klangen aber die Sehnen, dafs das Volk freudig jauchzte."

(Wir erfahren nunmehr, wie die musikalischen Wettstreite der alten Griechen beschaffen gewesen sind. Schon das Dasein dieser Wettstreite zeigt, dafs die Griechen eine ausgebildetere Musik gehabt haben müssen, als unsere musikalischen Archäologen bisher anzunehmen geneigt waren. Ein Konzert, an welchem ganze Völker Theil nahmen, ist denn doch etwas bedeutender, als unsere musikalischen Soirées, die zum Theil weniger der Musik gelten, als der Konversation und den Restaurationen. — Für den Sieger war ein „Fichtenzweig" bestimmt. Wo bleibt der lohnende Lorbeerzweig? Strabo und Euklides erwähnen mit zu grofser Bestimmtheit, dafs den musikalischen Siegern ein Lorbeerzweig auf die Stirn gesetzt worden sei, als dafs man hieran zweifeln könnte. Vermuthlich vertrat auf dem Peloponnes und Isthmus die Fichte die Stelle des Lorbeers, denn Herodot berichtet, dafs auch bei den Isthmischen Spielen der Sieger mit einem Fichtenzweige geschmückt worden sei. — Epigonium ist nach der jetzt folgenden Beschreibung wie schon erwähnt, unser Violon oder Violoncell. So unvollkommen das Instrument nach der Beschreibung gewesen zu sein scheint, so mufs doch Pherekydes darauf die nöthige Fertigkeit besessen haben, da er durch die Töne, die er hervorbrachte, das Volk zu lauter Freude hinrifs.)

*) Seite 367 dieser Zeitung.

„Darauf rang Damon aus Kyrena um den Preis. Denn er sang mit seinen Schülern in der neuen dryopischen Weise. Und das Volk weinete. Als aber Kypsiles die Saiten rührte, war wieder Freude in aller Herzen. Nachdem sang Ibykos aus Rhegium zur Sambuka; Thadmis aber, der Phoinikier schlug kunstreich das Krotalon. Es folgte endlich Terpander aus Antissa, und spielte selbiger den Barbitos also, dass ihm alles Volk lauten Beifall geklatscht hat. Als nun die Schiedsrichter sich berathen, haben sie allen Kämpfern einstimmig den Preis zuerkannt. Telestes aber, der Heraklide, musste viel des Goldes aus seinem Schatze vertheilen.“

(Ich habe nicht gewagt, Sambuka und Krotalon ins Deutsche zu übertragen. Dass Sambuka und Barbitos nicht einerlei sein könne, wie man bisher geglaubt hat, fällt hier deutlich in die Augen, denn sonst würde es hier, wo beide Instrumente zusammen erwähnt werden, gewiss bemerkt sein. Krotalon wird gewöhnlich „Klapper“ übersetzt. Welche Entwürdigung ist es für unsere Urbilder, die Alten, wenn man unter ihren musikalischen Instrumenten die Klapper aufführt! Aus dem Zusatze unseres Manuscripts, Thadmis habe das Krotalon kunstreich geschlagen, geht schon hervor, dass es keine Klapper gewesen sein kann, denn diese hätte geschüttelt werden müssen. Welche Thorheit wäre es ferner gewesen, wenn sich Thadmis in einem Konzerte, welches durch Gesang und Saitenspiel verherrlicht wurde, dann plötzlich ganz allein auf der Klapper hätte hören lassen wollen! Wie konnte er endlich für ein blosses Klappern den Preis erringen? Das Krotalon muss sonach ein ganz selbständiges und angenehm klingendes Instrument gewesen sein, vielleicht eine Art von Glockenspiel. (Aristoxenes erwähnt es leider in seiner Beschreibung der altgriechischen Instrumente gar nicht.)

„Als aber der fünfte Tag gekommen, hatte sich noch mehr des Volkes eingefunden. Denn der fünfte Tag war der schönste und merkwürdigste in dem Feste. Denn es hatte Pherekydes, der Taktführer, eine neue Weise für alle Flöten und Zithern zusammen erfunden. Wer aber von musikkundigen Leuten eine Zither oder Flöte spielte, hatte sich versammelt, auf dass alle zusammen die neue Weise spieleten, und es waren ihrer wol 800 an der Zahl. Nachdem selbige der Rythmages geordnet hatte, stellte er unterschiedliche Untertaktführer an mit weissen Stäben. Es standen dieselben aber gegen Morgen, Mittag, Abend und Mitternacht. Pherekydes hatte die Mitte eingenommen und sass auf einem hohen Stuhle, einen goldnen Stab schwingend, und waren die Flöten- und Zitherspieler im Kreise um ihn aufgestellt. Als nun Pherekydes mit seinem goldnen Stabe das Zeichen gab, haben alle kunsterfahrnen Männer mit einem Male begonnen, so dass es weit hin bis ans Meer erschollen ist. Und hatte Pherekydes es also eingerichtet, dass von einander verschiedene Töne zusammen trafen, so dass dadurch eine Harmonie entstanden ist.“

(Dieser Text bedarf keiner Noten. Wer nun noch bestreiten will, dass die alten Griechen eine ausgebildete Instrumental- und Harmoniemusik gehabt haben, der suche zuvor die Authenticität meines Manuscripts zweifelhaft zu machen. Hier ist es zum ersten Male mit einfachen Worten klar und deutlich ausgesprochen, dass durch das Zusammentreffen ganz verschiedner Töne eine Harmonie entstanden sei. Und welch' ein Orchester hatte man zu Ephyrä! Auch die Alten musicirten mit Massen und Pherekydes war ein umsichtiger erfahrner Dirigent, weil er nur vier Unterdirigenten brauchte, um seine 800 Mann in Ordnung zu halten. Zweckmässig hatte er das Orchester im Kreise um sich aufgestellt, weil auf diese Art alle äussern Linien seines Terrains gleich weit von ihm entfernt waren.)

„Es klang aber diese Musik überaus herrlich. Denn als alle Flöten und Zithern zusammen getönt hatten, kamen die Flöten allein an die Reihe, und es hatten hierauf wieder die Zithern abgewechselt

Wie nun solches Alles geschah, schlug der Rythmagos mit dem Stabe auf und nieder, woher die Namen entstanden sind arsis und thesis. Zum Schlusse tönte Alles wieder in einander. Es war aber allda von Flöten die lydische, dryopische und phrygische Flöte, das Horn, die celtische und paphlagonische Salpinx, auch Syrinx und Bombyx; von den Zithern wurden gerühmt Sambuca, Barbites, Trigonon, Pherminx, Lyra, Magrepha, Pektis, Chelis, Epigonion und Simicon. Das Simicon aber wurde mit einem Bogen gestrichen. Auch wurde allda das Krotalon, das Tympanon und das Sistron geschlagen. Die Rythmagoi aber schlugen mit den Stäben in gleichmäfsiger Bewegung, auf das Alles beisammen bleibe.“

(Hier haben wir den Beweis, dafs die Griechen Symphonien hatten, wie wir, und dafs diejenige Art zu komponiren, bei welcher die Blase- und Saiteninstrumente mit einander abwechseln, die älteste ist. Denn dafs unter den Flöten sämmtliche Blase- unter den Zithern aber die Saiteninstrumente verstanden werden müssen, wird durch unsern Text unumstöfslich erwiesen. Lasus rechnet nämlich zu den Flöten sowol das Horn, als die Salpinx oder Trompete, und warum sollte es gesucht erscheinen, wenn man unter der lydischen, dryopischen und phrygischen Flöte vielleicht unsere gewöhnliche Flöte, die elegische Schallmey und die Klarinette zu verstehen geneigt wäre? Sind nicht alle diese Instrumente noch jerzt nur Abarten eines Geschlechts? Ich weifs gar wol, dafs nach Ansicht der Neuern unter dem Ausdruck Bombyx die alte Schallmey verstanden werden soll, aber wie ist es dann möglich, dafs man vor einigen Jahrhunderten die Bombardonen also benennen konnte? Auch beschreibt Kaspar Bartholinus in seiner gelehrten Abhandlung de tibiis veterum, Cap. VI. den Bombyx als ein grofses, wurmförmig gewundenes, hölzernes Instrument, mit der Bemerkung, dafs es seinen Namen „Seidenwurm“ von der wurmförmigen Gestalt erhalten habe. Der Bombyx der Alten war mithin augenscheinlich unser Serpent. Lasus zählt dann ferner bei dem Geschlechte der Zithern alle diejenigen Instrumente auf, von denen wir wissen, dafs sie Saiten hatten. Mich über jedes der einzeln genannten Saiteninstrumente auszulassen, würde zu weit führen, zumal Meibomius in collectione antiquae musicae scriptorum VII, Edit. Amstelod. 1652. 4. Tom. VII, libr. 2, Cap. 6. sie fast sämmtlich benennt, und sich sehr gelehrt über ihre Konstruktion äufsert. Ich darf indessen nicht unerwähnt lassen, dafs das Simicon unmöglich fünf und dreifsig Saiten gehabt haben kann, wie diefs in Kochs musikalischem Lexikon, Theil II, S. 1384 behauptet wird, da es sonst nicht füglich mit dem Bogen hätte gestrichen werden können. Das Simicon der Griechen mufs sonach eine Art Geige gewesen sein. Wie Lasus übrigens die Magrepha unter den Zithern hat aufführen können, ist mir unbegreiflich. Denn nach der heiligen Schrift und dem Talmud steht es unwiderruflich fest, dafs die Magrepha ein gottesdienstliches Blaseinstrument der Hebräer gewesen ist. Schon die Etimologie weiset auf den hebräischen Ursprung zurück. — Unser Text belehrt uns endlich noch, dafs die Griechen den Takt sehr wohl gekannt haben. Lasus kann sich nicht deutlicher ausdrücken, als es in dieser Hinsicht geschehen ist. Auch wissen wir nunmehr, was unter arsis und thesis zu verstehn. Sehr unrichtig bemerkt Rousseau in seinem „dictionaire de musique“ art. battre la mesure und arsis, dafs die Griechen die schweren Taktttheile durch Aufheben und die leichten durch Niederschlagen bezeichnet hätten und dafs also bei ihnen der schwere Takt durch arsis, der leichte aber durch thesis angedeutet worden sei, und wenn Rousseau aufserdem hinzu setzt, dafs auch Scarlatti den Takt auf diese Weise geschlagen habe, so gestehe ich wenigstens, dafs mir diese Mittheilung nicht verständlich ist.)

„Als nun diese neue Weise ausgeführet ward, hat sich zu Ephyrä ein Wunder begeben. Denn es erschien plötzlich ein Jüngling und mischte sich unter die gesangkundigen Männer, und es war derselbe göttlichen Ansehens. Solcher aber nannte sich Korinthos, und es wufste

Niemand, woher er gekommen war. Derselbige sagte dem Volke, dafs er eine Flöte erfunden habe, mächtiger denn alle Flöten und Zithern, über welche sie herrsche. Korinthos aber nannte seine Flöte ΠΟΜΟΡΑ, und es war selbige beschaffen gleichwie eine schlanke hohle Säule. Am Haupte befand sich eine weite goldne Oeffnung, und es war der Schallkopf mit goldenem Schnitzwerk kunstreich belegt und gleichwie das Haupt einer Säule gestaltet. Als nun Korinthos hineingeblasen, erscholl ein unbekannter Ton tief und gewaltig, wie wenn die Meereswelle ans Ufer schlägt. Und er sang damit zur Weise des Pherekydes, und es erklang selbige, wie — — — — — ΤΕ. ΑΓΝΟΕΙΝ. Korinthos nannte aber den tiefen Ton, der die ganze Weise trug, den hypantiproslambanomenon."

(Es liegt in der Natur des Menschen, bei einem unerklärlichen Ereignifs die Wunderkraft der Götter wirksam zu glauben. Namentlich ist diefs Volksglauben. So auch hier. Ein unbekannter — vielleicht bescheidener — Künstler brachte etwas Neues und Schönes, und da er sich dem Danke heimlich entzog, glaubte man die Hand der Götter im Spiel, hielt man den Jüngling wol gar selbt für einen verkappten Gott. Vielleicht wollte Lasus noch etwas viel Tieferes aussprechen. Wir werden nämlich sogleich sehen, dafs der unbekannte Jüngling das Geschenk des Fundamentalbasses brachte. Wenn nun alle Melodie und Harmonie nichts ist, ohne den Fundamentalbafs, und wenn sie dadurch erst zur Bedeutung gelangt, ist dann der Bafs nicht recht eigentlich das geistige Prinzip, die belebende Kraft der Musik? War es dann nicht schön und wahrhaft Griechisch gedacht, zu erweisen, dafs der Bafs göttlichen Ursprungs sei? — Dafs aber das Instrument des Korinthos nichts anders gewesen sein könne, als das **Kontrafagott**, fällt in die Augen. Denn diefs Instrument ähnelt einer hohlen Säule, die grofse messingene Stürze auf demselben ist gar wohl dem Kapitel einer Säule zu vergleichen, und wenn vielleicht das Instrument des Korinthos eine ungewönliche Länge und Dikke hatte, war diese Vergleichung nur um so natürlicher. Lasus sagt ausdrücklich, der Ton sei so stark gewesen, dafs er alle übrigen Instrumente „getragen“ habe. Welch ein Fagott, oder welch ein Fundamentalbafs mufs diefs gewesen sein! Bekanntlich hiefs der Ton A bei den Griechen proslambanomenos. Nannte nun Korinthos seinen tiefsten Ton hypantiproslambanomenos, so ist dieser, vermöge des anti und des noch höher stellenden hypo, das 32 füfsige A gewesen. — Hier ist übrigens die 2. Lücke im Texte.)

„Am 6. und 7. Tage wurde die Weise des Pherekydes wiederholt, denn das Volk wollte nichts Anders hören, und es warf selbiges Blumenkränze dem Jüngling zu. Korinthos aber verschwand darauf, und liefs die Pomora in Ephyrä zurück."

„Seitdem aber hat Telestes, der Herklide, den Säulen seines Pallastes die Gestalt der Pomora geben lassen und anbefohlen, dafs selbige nach dem Jüngling korinthische Säulen geheifsen würden. Und solches ist seitdem geschehen."

(Ich erwähne noch, dafs vielleicht das tiefe Bafsinstrument Pomora, den vor mehren Jahrhunderten noch gebräuchlichen, sogenannten „Bafspommern“ ihren Namen gegeben hat; mache aber ganz vorzüglich auf den Umstand aufmerksam, der die Bezeichnung „korinthische Säule“ veranlafste, indem daraus ganz augenscheinlich hervorgeht, dafs in späterer Zeit mit Verbreitung dieser Säulenordnung, der Name Ephyrä untergegangen und dieser Stadt der Name ihrer Säulen beigelegt worden sein mufs.)

„Am achten Tage tanzten die Hy[illegible] Tänzer, wie beim Anfang des Festes, und die Priester wiederholten die [illegible], dafs das Fest göttlich ende. Und das Volk blieb noch lange Zeit zu Ephyrä, bis dafs es sich zerstreuete."

„Also aber war das Musikfest zu Ephyrä im dritten Jahre der 4. Olympiade, der Regierung des Königs Telestes, des Herakliden."

(Und so endigt die erste Tafel.)

II.

Recensionen.

Les charmes de Berlin. Grand Rondo brillant pour le Piano-Forte, avec accompagnement d'Orchestre, composé et dédié A Son Altesse Royale Elisa, Princesse Royale de Prusse, par Fred. Kalkbrenner. Op. 70. A Berlin, chez Schlesinger. Pr. 2 Thlr. 16 Gr. Le même sans Orchestre 1 Thlr.

Der geehrte Herr Verfasser hat auf seiner kurzen Reise die beiden grofsen Residenzen Berlin und Wien mit seiner brillanten Virtuosität erfreut und ist dadurch den Deutschen als einer der gröfsten Klavierspieler bekannt geworden. Es ist natürlich, dafs sich nun auch die Blicke der Kritiker auf seine Produkte richten, und möchten die Kritiker dann etwa folgendermafsen zu raisonniren beginnen:

Die höchsten Leistungen der Kunst sind unstreitig diejenigen, in welchen dem Ausübenden, auf dem Wege der Phantasie und anderer ihr dienenden Kräfte der Seele, Ideen an- und aufgeregt werden. Je lebendiger sich nun diese Gebilde bei dem Anhören eines Tonstücks gestalten, je wahrscheinlicher und unzweifelhafter es wird, dafs der Komponist von dieser oder jener Empfindung oder Leidenschaft selbst beseelt worden sei, indem er schuf, sei es nun Liebe oder Hafs, Freude oder Schmerz etc.: desto mehr kann man sagen, dafs das Werk vor allem Haltung habe, dafs der Komponist mit seiner Subjektivität heraus ins Leben trat und mit Seele und Empfindung schrieb, die alsdann auch unfehlbar sich der Seele des Ausübenden bemächtigen und Empfindungen erwecken wird, und dafs er nicht etwa den Fingern oder dem Instrumente, mit einem Worte, den Mitteln allein zu Liebe, dieses und jenes durch einander würfelte, zwecklos hierhin und dorthin modulirend gleichsam umherzog, um eine Idee, oder keine zu finden. — Hiermit ist nicht gesagt, dafs ächte Kunstwerke, die auf eine dauernde und nie veraltende Existenz Anspruch machen können, aus verständiger, oder noch deutlicher, aus einer dem Verstande allein angehörigen Reflexion hervorgehen sollen; denn diefs widerspricht geradezu jenen Anfoderungen schon von selbst, indem kein Mensch, am allerwenigsten der Künstler, zu sich selbst sagen kann: jetzt will ich von schmerzlichen Empfindungen hingerissen, jetzt von der Freude beseelt sein etc. — das fällt dem Künstler schon von selbst zu, ohne dafs er selbst sich dessen deutlich bewufst ist, wenn nur die Kraft in der Seele lebt, die vorhandene Situation der Seele in Tönen auszusprechen. Wer den Drang, seine Gefühle und Leidenschaften lebendig in Tönen auszusprechen, nicht hat, der mufs nicht komponiren, wenn er auch technisch noch so vorzüglich dazu vorbereitet ist. Wer ihn auf der andern Seite noch nicht aussprechen kann, der mufs es lernen und recht viel schreiben, aber nur weniges Aechte der Welt übergeben. Nicht multa, aber multum. Die Erfahrung lehrt ja nur zu gut, wie Komponisten bei einer Menge von Werken doch unbekannt sind und bleiben, während andere mit wenigen die Augen der wahrhaft gebildeten Musikwelt auf sich ziehen. Leider sind aber so viele Klavier-Kompositionen neuerer Schöpfungen nur zu sehr von Ideen entblöfst, so dafs kaum ein Streben nach einer höhern Lyrik sichtbar ist. Gesangs-Kompositionen sind in dieser Hinsicht einer im Allgemeinen viel richtigern Beurtheilung unterwarfen, weshalb auch dieses klare Element viel seltner, in neuerer Zeit immer seltener heimgesucht wird.

Also les charmes de Berlin. Dieses vor vielen andern Schöpfungen der Art immer noch lobenswerthe Werk kann den Titel auch fragen: que me veux tu? Indefs abgesehen von dem ängstlichen Kleben an puren Zufälligkeiten, ist dieses Rondo doch immer eine Arbeit, die zwar keine sehr grofsen Ansprüche auf höhere Anfoderungen in der Kunst macht, aber doch heiter, gefällig, mit leichten und brillanten Passagen einhergeht. Im Konzert es zu spielen wird für den Ausübenden und den Hörer unterhaltend und angenehm sein, besonders da es kurz ist und ein angenehmes, frisches Thema hat. Das Orchester ist als grofser und dicker Bediente hinter das zierlich geputzte Herrchen gestellt, um ihm die gehörige äufsere Achtung zu verschaffen. Es kann auch wegbleiben. —

Rondo brillant per il Pianoforte, composto da Carlo Maria di Weber. Op. 62. Berlino, presso A. M. Schlesinger. Preis 1 Rthlr.

> „Würdig ehren wir den Meister,
> Blofse Namen sind uns Dunst. —"
> Uhland.

Das mufs man unserm achtbaren Weber eingestehen, dafs in allen seinen Werken, die er dem Publikum übergiebt, ein schöner, frischer, geistiger Impuls hervorstrahlt. Er komponirt sicher nichts, oder läfst wenigstens nichts drucken, was nicht ein Ueberströmen seiner Empfindung als ächten Stempel seines Künstlerberufs in sich trägt. Mögen immerhin bei einer solchen Menge von Kompositionen für Pianoforte, wie er bereits gegeben hat, einzelne davon, besonders frühere, von spärlicher Phantasie oder dürftiger Arbeit zeigen, namentlich mehrere seiner Variationen (obschon nonnullis excep-

tis *); so sind doch andre Arbeiten von ihm, und zwar seine gröſseren, reich an Gedanken, nicht eben fühlbar arm an Arbeit, (seine Durchführungen gleichen allerdings mehr einem Festhalten einer einmal gefundenen Figur) und unleugbar herrscht in allen, ohne Ausnahme, ein schönes und dem Schönen eifrig nachstrebendes Gefühl, eine warme und herzliche Empfindung, die stets das Beste geben möchte und oft giebt. Möchten doch andre Komponisten, die sich dünken, wer weiſs wie hoch in der Klassicität ihrer Klavierkompositionen zu stehen, ein Muster an unserm mit Recht hochgeachteten Weber finden, und nicht ihren hohen Beruf als Künstler dadurch gemein in den Staub herabziehn, daſs sie dürftige Jugendübungen ins Publikum schicken, mit denen sie sich, ohne Nachtheil für die Kunst, besser die Tabackspfeife hätten anzünden mögen, als, auf die Halb-Blindheit des Publikums rechnend, ein armseliges Honorar von einem honetten Buchhändler dafür anzunehmen, der, um sie nur mit ihren bessern Arbeiten für sich zu gewinnen, ihnen spekulativ auch denn die Hand für jene füllt, oder am Ende denn doch nicht füllt. — Traurig genug, daſs das Publikum dadurch genöthigt wird, erst zu untersuchen, ob das Kunstprodukt etwa eine Kuh sei, die ihren Herrn mit Butter versorgt, oder ob es einer höhern Weihestunde seinen Ursprung verdanke. Recens. macht absichtlich bei diesem Werkchen von Weber eine so unerfreuliche, aber leider nur zu wahre Bemerkung, weil, wie schon gesagt, unser K. in dieser Beziehung als Muster makellos dasteht.

Das Thema des vorliegenden Rondo koset überaus angenehm, und es schlieſst sich in seinem heitern Charakter so etwa an die niedlichen Sachen zu Preziosa an. Besonders verdient das mezza voce in der dritten Zeile ausgezeichnet zu werden, welches, leicht und sinnig für sich hinmurmelnd, mit einem düstern Fältchen an einer schönen Stirn zu vergleichen ist, unter welchem das schalkhafte Auge hervorlächelt. — Der erste Zwischensatz auf der andern Seite — in unsrer Edition schon Seite 5 — läuft unterhaltend fort, erhält unter Seite 6 eine zärtliche Cello-Melodie, (er), die lieblich im Diskant wiederholt wird, (sie). Der Uebergang Seite 7 ist ein neckendes Haschen, und das eintretende Thema ein hätschelndes Haben. Der zweite Zwischensatz beginnt S. 8, im letzten Takte offenbar mit einem rythmischen Fehler, der aber auf alle Fälle in der Absicht des genialen Tonsetzers zu suchen und zu finden ist, wie er denn das zuweilen liebt. Als Beleg diene ein ähnlicher, sehr effektvoller Fall in dem Lachchore des Freischütz, der bekannte rückende Baſs-Eintritt, welcher so recht eigentlich das „gleich auf der Stelle" bezeichnet:

gleich zieh' er den Hut, Mes-je!

Der Charakter will sich auch in unserm Seitensatze ändern, er dehnt sich, gleichsam des Scherzes überdrüſsig, eine ganze Seite lang, müde fort. Die Komödie fängt aber Seite 10 erst recht an, und bearbeitet FF das Thema bis zum molto tranquillo S. 12, wo es sich wieder erschöpft dehnen will. S. 13 wieder das Thema, ohne das niedliche murmurando. Statt dessen geht's brillant von schon dagewesenen Liebkosungen unterbrochen, in der dritten kadenzirenden Durchführung zum Schlusse, und damit Punktum.

Rec. ist der Meinung, daſs dieses Rondo jungen Liebenden, oder jungen Eheleuten, überaus wohlbehagen müsse. Es ist geistvoll, sprechend, phantasiereich und wahr, dabei fingerrecht, (etwas langfingerich), und wenn es con vivacita tüchtig vorgetragen wird, höchst dankbar. Auch der Druck ist deutlich und schön.

*) Und ganz besonders das neuere Trio für P. F. Flöte und Cello.

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 25. Oktober.

In dem heutigen, von Herrn Kammermusikus Belcke gegebenen Konzerte, bewies eine von Herrn Musikdirektor Neidhardt effektvoll gesetzte Ouvertüre von neuem, wie gut sich dieser verdiente Militairkomponist auf die Wirkung und Behandlung der Instrumente versteht. Ref. erstreckt dieses Urtheil auch auf das Rondeau militaire (mit Adagio zur Einleitung) für Posaunen, von der Komposition des Herrn Neidhardt, in dem Herr Belcke wieder zu unserer Bewunderung zeigte, was sein Talent einem Instrumente abgewonnen, dessen bloſser Name sonst die ältere Hälfte des Konzertpublikums erzittern machte. Ansprechender schien übrigens den Zuhörern der Vortrag des Adagio, in dem unser Virtuos sich der zartesten langgehaltenen Töne wie schneller Läufer auf diesem sonst so [illegible] Instrumente mächtig zeigte. Auch Variationen für Blechinstrumente von Herrn Belckes Komposition, so wie die Ausführer, die Herrn Kammer-Musiker Belcke (Tenorhorn), Ludwig (Baſstrompete), Baganz (obligate Trompete) Grasemann (chromatisches Waldhorn), F. Bliesener, Kopprasch, Zerner und Hahmann (Waldhörner) fanden erwünschten Beifall.

Zugleich hörten wir zum ersten Male des vortrefflichen Königlich Sächsischen Sänger Herrn Siebert. Ref. hofft, bald ausführlich über ihn berichten zu können.

S. K.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Freude am Leben *) als vorherrschenden Karakterzug auszeichnet, so durchdringt Mozarts Schöpfungen eine weiche Mitempfindung, ein Geist warmer Liebe zum Menschen. Man möchte bisweilen im Begriff sein, auszurufen: „dies ist kein Idomeneus, kein Sestus;“ dann scheint Mozart herzuzutreten und zu sagen: „dieser ist mein Sestus und wie lieb' ich ihn, dieser mein Idomeneus, wie lieb' ich ihn!

Diese Elemente nun glauben wir im Requiem wiederzufinden. Wurde Mozart aus seinem vornehmsten Wirkungskreise, der liebewarmen Darstellung des menschlichen Lebens und Treibens, berufen, eine kirchliche Feier zu begehen, gab ihn das Vorgefühl des nahen Todes die Ueberzeugung, dafs sie zu seiner Verklärung bestimmt sei, so konnte sein bisheriges Leben, seine ausgeprägte Eigenthümlichkeit damit nicht verlöscht werden, sondern es mufste sein erster Entschlufs sein, seine höchste Künstlerkraft diesem würdigsten und ehrendsten Gegenstande zuzuwenden. Wie fern ist diese äufserliche Bestimmung von dem Sinne derer, die ihre Kunst und ihr Leben dem Dienste der Kirche rücksichtlos zu eigen gegeben hatten! Ohne jene ähnliche Erregbarkeit, ohne jenes innige Mitgefühl und die kindliche Liebe würde Mozarts Requiem, wie so viele Werke anderer Künstler, auch nur jene kalte Würde, jene inhaltarme Ernsthaftigkeit dargelegt haben, die der Ausdruck einer äufserlich angenommenen, nicht innerlich empfundenen Achtung ist. Allein ihm mufste ein so todtes Wesen fern bleiben und so finden wir seinen Entschlufs mit den Eigenschaften, die sich in seinem ganzen Wirken auszeichnen, vereinigt; wir finden das Requiem so geschrieben, wie es Mozarts Zeit und Eigenthümlichkeit eigen ist und darum nennen wir es sein Eigenthum, so lange nicht das Gegentheil evident erwiesen wird. Hiermit sind wir aber weit entfernt, dem Requiem eine niedere Stelle anweisen zu wollen, wie in der neuesten Zeit von einigen Kunstfreunden *) geschehen ist, die, wie es scheint, bei einer einseitigen Vertiefung in die Erscheinung älterer Kirchenmusik, den Geist nachfolgender Perioden ausser Acht gelassen haben und das, was einer Zeit natürlich und nothwendig war, als Gesetz für alle Zeit zu sanktioniren suchen.

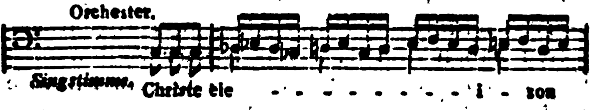
Es würde zu weit führen, wenn wir unsere Ansicht durch das ganze Werk verfolgen und nachweisen wollten. Wir beschränken uns daher auf die von unserm verehrten Gegner gemifsbilligten Stellen.

Die erste ist die Doppelfuge Kyrie und Christe eleison, die er dem Chorgesange und vornehmlich dem Inhalt der Worte „Herr erbarme dich“ unangemessen findet. Auf das letztere erwiedern wir, dafs die Vorstellung, einen Trauergottesdienst einzuleiten, eine ernste wichtige, hochwürdige Feier zu begehen, seine Kunst am Gottesdienste zu heiligen und mit ihr wiederum den Gottesdienst zu verherrlichen, dafs endlich der Sinn der Seelenmesse im Ganzen Mozart näher stehen mufste, als die Bedeutung eben dieser abgesonderten Worte. Der schauerlich-feierliche Beginn seiner Komposition mufste Mozarts Eigenthümlichkeit zufolge nach der kühnern Erhebung im exaudi sich besänftigen, und dem ersten Thema die sanftere, schmeichelnd-dringende Bitte im zweiten Thema entgegentreten und sich vermälen. Aber eben diese sanftere Belebung zog die erhöhtere Bewegung in der schliefsenden Fuge nothwendig nach sich und so rauscht und wogt in ihr die Herrlichkeit begeisterter Kirchenfeier. Jeder andere Schlufs hätte die Erhebung des ersten Satzes eben im belebtesten Drange gelähmt. Mit dieser Deutung fällt auch (vorausgesetzt, dafs man sie billigt) die Anschuldigung weg, welche jenes Thema als „krausverbrämte, wilde Gurgelei“ bezeichnet; denn es ist nicht mehr auf den Ausdruck einer einzelnen, sondern aller Stimmen in ihrer Gesammtheit und im Zusammenhange des Ganzen zu achten. Wie nothwendig jene Bewegung der Singstimmen ist, fühlt man, sobald man sich Herrn Webers Muthmafsung verwirklicht: Mozart könne den Singstimmen

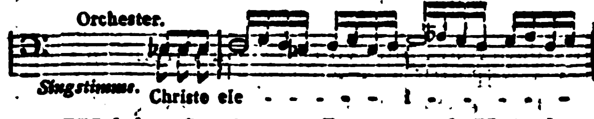
*) Man sehe den zuvor zitirten Aufsatz.

*) Herr Weber führt Tieks Worte: „Nur mufs man mich kein Requiem von ihm (Mozart) wollen hören lassen“ und das Urtheil des Verfassers der Schrift über Reinheit der Tonkunst an, wonach „Mozarts Kirchensachen, in ein rein verliebtes leidenschaftliches Wesen ausartend, ganz und gar das Gepräge der weltlichen, der gesuchtesten und also der recht gemeinen Oper tragen.“ Ist es uns gelungen, die Elemente in Mozarts Kirchenmusik in seinem und seiner Zeit Leben andeutend nachzuweisen: so wird man keine weitere Vertheidigung Mozarts gegen diese Aussprüche erwarten.

blofse Grund-Noten, dem Orchester aber jene Figur gegeben haben —

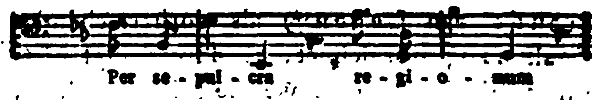


und nun gar in der ersten Gestaltung des Thema —



Welche Stockung, Leere und Unbedeutenheit der Singstimmen im Verhältnifs zum Orchester und wie erschwert die Intonation und für die Zuhörer die Auffassung der Singstimmen neben dem Instrumentale!

Auch in dem Tuba mirum finden wir Mozarts Eigenthümlichkeit klar ausgesprochen. Wir wollen nicht die Möglichkeit bestreiten, dafs Mozart manches in diesem Satze, z. B. die Posaunenmelodie (in der gedruckten Partitur ist sie dem Fagott ertheilt) nach der Fermate anders und höher gestaltet haben könnte; allein das Gepräge der Unächtheit hat für uns keine Note. — Vor allem mufs erwogen werden, dafs das Tuba mirum Mittelsatz zwischen zwei starken, heftig erschütternden Sätzen ist, dem Dies iræ und Rex tremendœ majestatis. Mozarts weichem, liebewarmen Karakter, wie seiner Künstlererfahrung war unsers Dafürhaltens ein stetes Verweilen in dieser Region unangemessen und eine Behandlung, wie die erwählte, wo nicht nothwendig, doch die nächstliegende. Ihm war die Betrachtung des Rufes zum jüngsten Gerichte nicht eine „furchtbar schauerliche," wie unser verehrter Gegner sie bezeichnet. Es ist bemerkenswerth, wie Mozarts Auffassung mit der Anschauung des alten Dichters übereinstimmt, der der Gerichtsposaune keinen furchtbaren, sondern einen wunderbaren Klang (mirum sonum) zuschreibt; dies hat Mozart in den Posaunentönen vor der Fermate und in denen zum Schlusse des Bafs-Solo am klarsten ausgesprochen — einen Klang, der ohne Heftigkeit, ohne mechanische Gewalt und Anstrengung mit wunderbarer innerlicher Macht Alles aus den Gräbern nach sich zieht*) Selbst die weichsten, von Herrn Weber ausgehobenen drei Takte scheinen durch die Fortsetzung, die sich zu hoher, zuletzt fast schauerlicher Majestät erhebt (besonders wenn man die Melodie der Singstimmen im 12 u. 13 Takte so gestaltet, wie sie Mozart nach Ausweis des 14. Taktes gedacht



und nur aus Rücksicht auf das oft beschränktere Vermögen der Bassisten abgeändert hat (wenn das nicht Süfsmayer gethan) hinlänglich gerechtfertigt.

Eine unmittelbare Folge aus der Auffassung des Ganzen scheint uns der Schlufs, die Komposition des „Quid sum miser tunc dicturus." Dem kindlichen liebevollen Sinne Mozarts scheint es so eigen und natürlich, wie ein Kind dem hohen Vater, von dem es sich auch im Zürnen noch geliebt weifs, mit einschmeichelndem, gewinnendem Wesen dem ewigen Richter und Vater zu nahen. Ist denn diese Idee, wenn gleich hier von Mozart kindlich naiv gestaltet, in ihrem Grunde nicht dem Sinne der christlichen Religion gemäfs? Warum zwischen Sohn und Vater die Schrecken des alten Bundes lagern —, warum auch miser so hart mit Elender, statt mit dem schonendern Armer übersetzen?

Wir können nicht umhin, noch einmal auf jene Stimmen gegen die neue Kirchenmusik zurückzuweisen. Solche Sätze, wie der eben betrachtete, sind es denn, in denen sich jenes rein verliebte, leidenschaftliche Wesen u. s. w. ausspräche. Konnte Mozart anders beten, als kindlich liebend? Er hätte also sein Herz schweigen, das Leben seiner Seele tödten und wahrhaft pharisäisch todte Formen zurück bringen sollen, deren Leben längst entflohen war? denn todte Formel ist alles, was nicht in uns lebendigen Sinn hat. Oder wollen jene ihre Anklage von Mozart ab auf seine ganze Zeit wälzen, die schon begann, den Gott mehr in sich zu fühlen, als ausser sich zu suchen und defshalb allerdings jene vom Menschlichen abgezognere Gottesverehrung nicht mehr zu eigen behalten konnte? Ist denn Liebe nicht Gebet? Ist die Religion irgend einer Zeit, der unsrigen, oder der Mozartschen, unzugänglich und kann eine von ihr abgewendet sein? — Wir erinnern einen Anhänger jener Meinungen an die siegreiche Widerlegung der Savigny'schen Behauptung (in seiner Schrift „über den Beruf unserer Zeit zur Gesetzgebung") dafs unsere Zeit zu neuer Gesetzgebung nicht berufen sei. Beide Streitfragen scheinen uns ziemlich verwandt.

(Schlufs folgt.)

Dafs der in No. 45 d. Ztg. befindliche mit D..n unterzeichnete Bericht über das Ebnersche Konzert nicht von Herrn H. Dorn ist, wird auf dessen Verlangen bescheinigt.

Die Redaktion.

*) Auch Händel in seinem Messias hat das Trompeten-Solo in der Arie „Es schallt die Posaune" in diesem Sinne geschrieben.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10. November — Nro. 45. — 1824.

An den Redakteur.

Mein Herr,

Sie sind entlarvt. Das ist genug, aber zu wenig. Lange habe ich mir nicht die Mühe nehmen wollen, über Ihr kritisches Institut die Feder zu ergreifen; ich hielt es für menschenfreundlich, ihm erst Zeit zur vollkommnen Organisirung, Ihnen zur Anwerbung tüchtiger Mitarbeiter zu lassen. Ich lächelte schweigend, als die ersten Versuche von Recensionen über Beethovensche Sonaten *) hervortraten, in denen Leben, Schicksale und Tod des Komponisten und ein See und Wolken — Gott weiſs, was noch — beschrieben sein sollten. Ich lächelte stärker und überaus stark, als Sie sich über Symphonien von Beethoven auszulassen anfingen **) und, wie es schien, im besten Zuge abbrachen. Flüsterte Ihnen Ihr guter Engel noch vor dem Schlusse zu, daſs wenigstens der solide Theil Ihrer Leser noch nicht genug bearbeitet sei für solche Kost***)? Ich — schwieg, als Sie die Balladen ****) eines gewissen Löwe, von dem man gar nicht einmal weiſs, wer sein Lehrer *****) gewesen, lobten, als wenn es nicht sein erstes, sondern sein hundert und erstes Werk wäre. Wie gute Gelegenheit hätte das einem gelehrten und philosophischen Redakteur gegeben, zu untersuchen und aus den Werken früherer Autoren, so wie a priori aus einem der bestehenden Systeme der Kunstphilosophie festzusetzen, wie weit die Illusion in einem Kunstwerke zu treiben. Denn obwohl ich meinerseits mich mit Balladen und dergleichen Bagatellen unmöglich befassen kann, so habe ich doch durch meinen Vetter in Göttingen erfahren, daſs jene Versuche auf junge empfindsame Leute, die noch nicht zu einer kalten ruhigen Beurtheilung gelangt sind, gar sonderbaren Eindruck gemacht und daſs solche Brauseköpfe wohl behauptet: hier spreche nun der wahre Schmerz und die wahre Angst und Verzweiflung und es sei alles darin — sogar das Flüstern der grauen Weiden und der Galopp des Pferdes im Erlkönig — da doch die Kunst bekanntlich nur gleichsam weinen, nur lächelnd angst sein und nur anmuthig verzweifeln (ich meine die Verzweiflung verschönert vorstellen) darf und statt aller Malerei der Umgebung nur den einfachen Grundgedanken des Gedichts, z. B. im Erlkönig die Aengstlichkeit abergläubischer Menschen, schildern soll, wie Mozart und Haidn und andre in ihren Liedern gethan, die man nur leider zufällig nicht mehr singen mag.

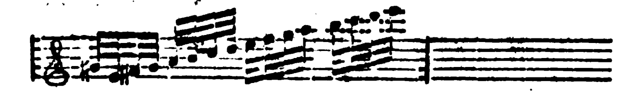
*) Ztg. No. 10. 11. S. 87. 96.
**) Ztg. No. 19. S. 166.
***) Beinahe getroffen. D. R.
****) Ztg. No. 13. S. 116.
*****) Man sagt, er habe einige Lektionen in dem Hörsaale der Natur belauscht. D. R.

Genug, ich habe Ihnen das und wer weiſs, wieviel noch, hingehen lassen. Aber nach gerade wird es zu arg; denn Sie erstrecken Ihre Fantastereien (nichts für Ungut) schon ohne Hehl auf die Komponisten selbst. Haben Sie nicht dem verehrungswürdigen Herrn Kapellmeister Karl Maria von Weber nacherzählt*), er treibe sich, statt in der überaus ordentlichen Hofburg oder in den feinen Dresdner Zirkeln, mit Zigeunervolk in den Wäldern herum, ohne Furcht vor Polizei und bösen Leumund und habe sich von diesem Gesindel seine Variationen opus 55 machen lassen? Ich bitte Sie, ein Königlich Sächsischer Kapellmeister, ein Schüler des Abt Vogler und — Zigeuner! Gestehen Sie, daſs diese Nachrede platt ersonnen ist. Oder beharren Sie? Wohlan: ich habe mich genau bei Herrn

*) Ztg. No. 42. S. 362.

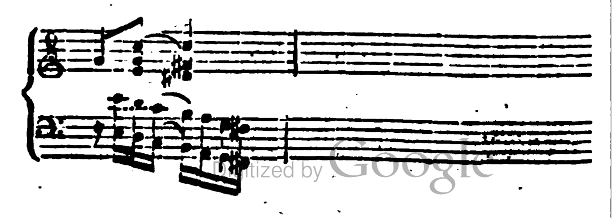
von Weber erkundigen lassen und er hat förmlich und glaubhaft erklärt, er habe nie hinter den Buchen gestanden und die Zigeunervariationen selbst gemacht, pflege auch mit Zigeunern keinen Umgang. Haben Sie dagegen noch etwas aufzubringen?

Noch einmal, mein junger Herr, Sie sind entlarvt — denn man weiſs auch recht gut, warum Sie zu solchen Fantasien und Erdichtungen Ihre Zuflucht nehmen: weil Sie nicht gründlich zu schreiben verstehen, halten Sie sich damit auf. Man würde Nachsicht haben, wenn Sie nur nicht selbst das übergingen, was Sie doch wahrscheinlich gelernt haben und in ältern kritischen Blättern leicht lernen könnten. Wollten Sie z. B. bei jenen Zigeunervariationen sich länger aufhalten (gewandte Recensenten fertigen solche kleine Artikel unter dem Freipaſs: kurze Anzeigen, leichter ab, etwa so:

> Wiederum ein Werk unsers geschätzten Weber in seiner bekannten Manier, nichts desto weniger aber neu, unterhaltend und vielversprechend, ja in mancher Hinsicht vor manchem Werke manches andern Komponisten gewissermaſsen ausgezeichnet, wie es sich denn nicht anders erwarten läſst. Thema, C-dur 2/4 sehr kurz und vierstimmig. Doch ist der zweite Theil nur dreistimmig und der Karakter in gewisser Hinsicht zu barock zu nennen, ohne daſs wir damit im mindesten einen Tadel aussprechen wollen. Es folgen sieben Variationen in progressiver Schwierigkeit, bei deren zweiter wir anmerken, daſs die ersten Noten in den Triolen der linken Hand ja nicht zu lange, wie Achtel, gehalten, sondern alle drei Noten jeder Triole in gleicher Geltung gespielt werden müssen. Die folgende Variation ist Vivace überschrieben, zum Zeichen, daſs sie geschwinder gespielt werden soll. Schade, daſs dieses an sich recht lobenswerthe Stück durch eine offenbare Reminiscenz entstellt ist
>
> 
>
> Wie leicht wäre das zu vermeiden gewesen! Auch sollten neuere Komponisten (wir wollen jedoch niemand besonders gemeint haben) die langen Spannungen von Decimen vermeiden. Ihre Kompositionen verlieren dadurch an Brauchbarkeit für kleinere Scholaren — und Mozart verstand auch ohnedem zu komponiren — u. s. w.

Dies ist ein Versuch, auf den ich selbst keinen Werth weiter setze, wiewohl er zeigt, daſs man nebenbei auch instruktiv sein kann) wollten Sie, sage ich, tiefer auf jenes opusculum eingehen, wie vielfache Gelegenheit hatten Sie! Konnten Sie nicht wenigstens an Sebastian Bachs kontrapunktische Variationen, mit canonibus in allen Intervallen erinnern, und beklagen, daſs unsere neuern Komponisten die gründliche Schreibart im doppelten Kontrapunkt nicht mehr hinreichend kultivirten, und sich viel zu sehr nach dem Zeitgeiste richteten, statt daſs sie ihn zwingen sollten, zur Kost der Väter zurückzukehren, wenn nichts anders aufgetischt würde? Konnten Sie, wenn unsere alten Meister aus der goldenen Periode Ihnen etwa unbekannt geblieben, nicht wenigstens auf Mozarts Variationen zurückgehen, und, die Weberschen damit vergleichend, zeigen, wie der jüngere Komponist doch so manches anders mache, als Mozart, was aber unnöthig und tadelhaft sei, da alle Welt sehe, daſs Mozart ohne dieses Neue auch Variationen komponirt habe und ein groſser Komponist sei, wenn man auch seine Variationen nicht viel mehr spiele?

Und, mein Herr, wenn Sie sich jemals mit Generalbaſs befaſst hätten, wieviel Stoff fand sich, wieviel Gelegenheit, die allerältesten Kontroversen zu wiederholen und gründliche Belesenheit zu zeigen! Sehen sie nur einmal die eine Stelle an, die Sie unschuldiger Weise und gar als eine Schönheit (risum teneatis amici) aus jenen Variationen abdrucken lassen:



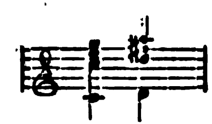
Haben Sie damals wirklich nicht bemerkt, dafs der Alt und Bafs mit einander in Quinten

g – fis
c – h

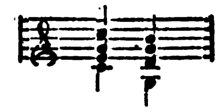
fortschreiten, eine Fortschreitung, deren Auffallendes noch durch die Folge zweier grofsen Terzen zwischen Tenor und Bafs

e – dis
c – h

vermehrt wird? Hier war Gelehrsamkeit zu zeigen, hier konnten Sie einmal jungen Komponisten und der Welt nützlich werden, wenn Sie vor jenen sogenannten genialen Ausschweifungen warnten, die jetzt alle Gründlichkeit verdrängen und neben deren verführerischem Einflusse auf das Publikum verständige Komponisten (ich will niemand nennen) gar nicht mehr aufkommen können. Hier konnten Sie darthun, dafs alle verbotenen Fälle bei den gröfsten Komponisten die Regel nicht umstofsen, die nach andern Fällen derselben Komponisten gemacht, und dafs eine Regel gut sei, wenn sich auch mehr Ausnahmen für sie fänden, als passende Fälle, da man ja ohne Regel nicht wisse, was recht sei und gut klinge. Dann konnten Sie auf die wissenschaftlichen Erörterungen eingehen, über den Grund der Quintenverbote und die dahin zu rechnenden Fälle. Hätten Sie mit jener alten Meinung begonnen, dafs der Durdreiklang das Sinnbild göttlicher Vollkommenheit sei, und man ohne Lästerung dieses Sinnbild nicht wiederholt aufstellen — das heifst, zwei Quinten auf einander folgen lassen dürfe



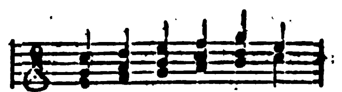
obwohl andre Folgen von Dur-Dreiklängen, zum Beispiel



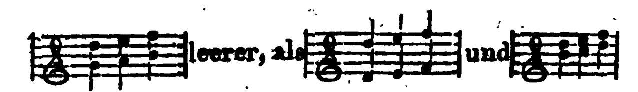
hingingen (vielleicht um die Mangelhaftigkeit menschlicher Erkenntnifs zu zeigen) so konnten Sie darthun, wie viel weiter die Theorie in unserer Zeit gekommen, da wir eingesehn haben, dafs die Quinten nur deswegen so schlecht klingen, weil man, wenn man zwei Töne hört, drei zu hören glaubt, also



klingt und eine Folge solcher gleichen Akkorde durch Einförmigkeit ermüdet, obwohl das nicht bei allen derlei Folgen, z. B., dieser



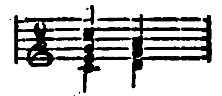
in gleicher Weise der Fall ist. Auch der Erklärungsart hätte erwähnt werden sollen, dafs Quinten als vollkommne Konsonanzen leer klingen und zwar leerer, als noch vollkommnere item unvollkommnere Konsonanzen, also



und Sie hätten uns Ihre Meinung sagen können über die gar nicht unhaltbare Hypothese, dafs Quinten eigentlich nur deswegen übel klängen, weil man sich darunter unvorbereitete Ausweichungen dächte, weil man z. B. bei



und damit eine Ausweichung von C-dur nach D-moll oder dur gehört zu haben glaubte, obgleich man den Leitton cis, das unentbehrliche Zeichen der Ausweichung von C nach D, nicht vernommen und bei anderer Lage der Akkorde, zum Beispiel



sich zu jenem Glauben nicht bewogen fühlte.

Nach diesen und andern merkenswerthen und sicher leitenden Winken hätten Sie aber Herrn von Webers Versehen nach guter Theorie vertheidigen und wiederum zeigen können, dafs man zwar Quinten wirklich höre, aber sich einbilden müsse, sie nicht zu hören, da das h im Basse, welches gegen die Altstimme die zweite Quinte bilde, nur durchgehe und nicht in den

Akkord gehöre, man also, wenn dasselbe erklinge, glauben müsse, nicht h sondern a zu hören, das später auch wirklich angegeben werde.

Sehen Sie, mein Herr Redakteur, das sind Gegenstände für ein kritisches Blatt, die Ihnen Ihre poetischen Fiktionen sparen würden. Und könnten Sie sie noch beweisen! Aber ich wette, Weber und die andern Komponisten, die in Ihre Hände gefallen, haben gar nicht die Absicht gehabt, solche Vorstellungen zu erregen, wie Sie eröffnen, haben vielleicht gar nicht daran gedacht. Sie werden mir antworten, der Genius des Künstlers schaffe unbewufst und wenn ein Kunstwerk eine Idee errege, so sei es gleichgültig, ob der Komponist dies beabsichtigt habe und sich jener bewufst worden, oder nicht. Aber das ist alles nichts. Wie nun, wenn ich behaupte, dafs dieselben Kompositionen in mir ganz andere Vorstellungen erregen? Wenn ich mich nun hinsetzte und fantasirte über die Variationen folgendermafsen:

> Sie bieten ein Bild eines bedächtlichen, beschaulichen Lebens. Das Thema ist der ernste Ueberblick der Vergangenheit, der Ausdruck ruhiger gleichmüthiger Prüfung. Die erste Variation erinnert an wilde Leidenschaftstürme; in der zweiten hören wir sanfte, beschwichtigende Himmelsrede; in der dritten schleicht das reuige zerknirschte Gemüth unter der Last der Sünde gebeugt einher, um sich in der vierten zu frommer, zaghaft demüthiger Bitte zu erheben — u. s. w.

wie wollten Sie mir beweisen, dafs Sie Recht hätten, und ich Unrecht? Auch treten Sie uns Komponisten zu nahe (ich will nicht verhehlen, dafs ich mich auch einigermafsen versucht habe) wenn Sie das Publikum verleiten, sich bei Kompositionen Sachen einzubilden, an die unsereins nimmermehr denkt. Wenn unser Satz rein ist und gut klingt und uns keine gestohlnen Melodieen nachgewiesen werden, so wüfste ich nicht, was man noch verlangen und wir wollen könnten. Sie sehen auch selbst, dafs nur einzelne Kompositionen Ihre Probe aushalten, viele andre aber weit mehr gekauft werden und die Mehrzahl der Komponisten, wie des Publikums auf meiner Seite ist. Bekehren Sie sich, junger Mann, ehe es zu spät wird. Was hundert Jahr lang bestanden hat und gegolten trotz aller Freiheiten, die sich Einzelne genommen, werden Sie nicht umstofsen. Es ist ja boshaft, verständige Komponisten und bewährte Theoretiker in der gewohnten Ruhe zu stören und da ich Sie nicht für böse halte, so soll es mich freuen, wenn ich Sie auf den rechten Weg gebracht habe.

Schimmel.

II.

Recensionen.

La force, la legèreté et le caprice, etudes pour le Piano-Forte, composées etc. par J. Moscheles. Op. 51. Paris bei Moritz Schlesinger. Preis 9 Francs.
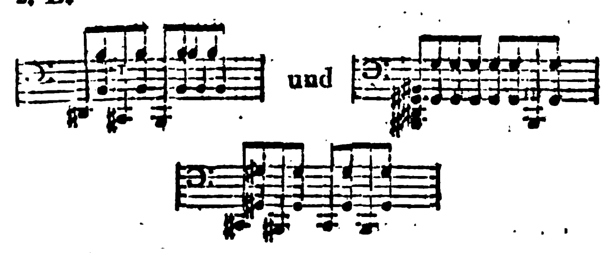
Uebungsstücke im grofsen Stil, wie die grofsen Müllerschen Kapricen — neben diesen aber ein Beweis, wie weit seit einigen und zehn Jahren die Tonkunst besonders auch im technischen Theile und im Virtuosenthümlichen vorgeschritten ist.

Müllers Kapricen, deren grofser und bleibender Werth für jeden Pianofortespieler allgemein bekannt ist, waren darauf berechnet, in einer Folge unterhaltender Tonstücke zu der Uebung besonderer Fertigkeiten — netter Laufer und Doppellaufer, Arpeggiaturen aller Art, Ueberschlagen und Eindringen der Hände und dergleichen mehr — Anleitung zu geben. Für diesen Hauptzweck waren sie vollkommen geeignet und sind noch jetzt die vorzüglichste Sammlung von Uebungstücken zu dieser Bestimmung. Auch hat der geschmackvolle Komponist ziemlich glücklich das trockne von blofsen Fingerübungen durch einen angenehmen Melodien- und Modulationsflufs vermieden. Dies aber blieb ihm nach seiner Eigenthümlichkeit so entschieden blofse Nebenabsicht, dafs alle seine hierher gehörigen Kompositionen trotz des oft markigen Kernes, in der Ausführung ermatten und sinken, statt sich zu erheben. Wieviel von diesem Fehler der stets nach einem Muster und gar zu glatt zugeschnittenen Form zuzuschreiben ist und was sonst auf die Organisation die-

ser Kompositionen mit eingewirkt hat, bedarf hier keiner weitern Erörterung.

Aehnlich, aber höher gestellt ist schon die Bestimmung der Moschelesschen Studien, wie sie der Titel und der erste Ueberblick entnehmen lassen. Auch sie, wie die Müllerschen Kapricen, sind bestimmt, Pianofortespieler, die den gewöhnlichen Aufgaben vollkommen gewachsen sind, zu höherer und der höchsten Ausbildung anzuleiten. Allein der Hauptgegenstand, der in ihnen erreicht werden soll, ist nicht, wie in jenen Uebungstücken, diese oder jene Art des Fingersatzes und der Bewegung der Hände, sondern die eine und die andere Art des Vortrags, wodurch diese oder eine andre Gemüthstimmung des Spielenden dargelegt werden soll. Daher findet man im Allgemeinen weniger technische Schwierigkeiten zu überwinden und die Kompositionen sind dafür mehr für die Ausbildung und Anwendung der Vortragweisen geeignet.

No. 1. Allegro con brio, E-dur 𝄴 giebt Anlafs, sich in kräftigem Vortrage zu vervollkommnen. Verstärkung der Melodie durch Oktaven, rollende Laufer für jede Hand allein und beide zusammen, Arpeggiaturen als Gegensatz gegen das Thema und künstlichere Figuren, Sprünge, z. B.



schnelle Oktavengänge, besonders für die linke Hand — alle diese Mittel sind sehr angemessen zu dem angegebenen Zwecke verwendet.

No. 2. Allegro molto quasi Presto, G-dur 𝄴, giebt in leicht dahin rollenden, gebundenen und dann rasch und keck abbrechenden Figuren, in Arpeggiaturen und Doppelgriffen, die beide Stakkato vorzutragen sind, Gelegenheit zur Ausbildung eines leichten, so wie

No. 3., Allegro con fuoco, C-moll 𝄴, durch vollgriffige Begleitung, reifsende Triolenfiguren und kecke Sprünge Anlafs zu energischem, wildem, oft launenhaften Vortrage. Mit besserm Fug scheint in dieser letztern Beziehung der Name Kaprice angewendet zu sein, als bei den Müllerschen Uebungstücken, in denen er nur durch seltnere Applikaturen gerechtfertigt werden könnte. Soviel über die nächste Bestimmung des vorliegenden Werkes.

Allein auch in rein künstlerischer Beziehung hat es entschiedenen Werth und rechtfertigt den vorausgeschickten Ausspruch des Referenten. Herr Moscheles hat sich so entschieden und mit so glänzendem Erfolge den Standpunkt eines Virtuosen vor dem eines Komponisten auserwählt, dafs man nach Grundsätzen, die früher in dieser Zeitung entwickelt sind*), in seinen Werken nicht jederzeit Kunst-Erzeugnisse, die von jeder äufsern Absicht, z. B. besondre Fertigkeit zu zeigen, dem herrschenden Geschmacke zu huldigen, frei sind — die Früchte eines von allem Aeufserlichen gänzlich abgezogenen, den reinen Tendenzen der Kunst allein eignen Lebens: sondern die Mittheilungen eines Virtuosen erwarten mufs, wenn man sich nicht muthwillig Täuschung bereiten will. Dann aber findet man in diesen Kompositionen, besonders den vorliegenden, den vollendeten Meister und Kenner des Instruments, den gut unterrichteten, belesenen und gebildeten Musiker, als den sich Moscheles schon oft bewährt hat, Leistungen, die viele seiner frühern uns bekannt gewordenen weit übertreffen. Glänzende, fantasievolle und reiche, dabei aber in der Form stets mannigfache Ausführung erheben in dieser Hinsicht die Moschelesschen Studien weit über die Müllerschen und viele neuere Leistungen anderer Virtuosen, und gewähren neben der Uebung dem Spieler eine sehr anziehende Unterhaltung in den neuesten Musikformen, würden sich auch gewifs zu gesellschaftlicher Unterhaltung sehr vortheilhaft bewähren.

Die Ausstattung ist, wie wir sie bei allen Artikeln dieses Verlegers gefunden haben, sehr geschmackvoll und der Druck meist korrekt. Wann werden es denn die deutschen Verleger den Parisern darin gleich thun?

*) Zeitung No. 33, Seite 282.

III.

Korrespondenz.

Semiramis, grofse heroische Oper in drei Akten, aus dem Französischen übersetzt von Castelli, Musik von Catel.

Berlin, den 29. Oktober.

Da diese Oper eine bedeutende Berühmtheit erlangt hat, so ist es wohl der Mühe werth zu untersuchen, in wie fern sie des Ruhmes würdig sei. Denn aus dem Umstande, dafs ein Bühnenkunstwerk das gesammte Publikum in Entzücken versetzt und, um als Geweihter zu reden — furore macht, folgt keineswegs, dafs es vor dem prüfenden Auge der Kritik bestehn müsse. Nur zu häufig ist die vox populi keine vox dei. Ref. gehört übrigens nicht zur Zahl der ängtlichen Splitterrichter, die einer falschen Quinte wegen, ein geniales Werk verwerfen, glaubt aber doch, dafs das wahrhaft Schöne in der Kunst sich sowohl mit dem Urtheil der Menge als mit einer freisinnigen, unbefangenen Kritik befreunden könne. Von einer solchen ist hier die Rede, und wir wollen die stolze, mächtige, herrschsüchtige Assyrische Königin des Ktesias oder eine französische Karneval-Semiramis in uns aufnehmen, wenn das, was uns geboten wird, nur in seiner Art gut ist. Sollte freilich bei dem guten Willen des Referenten, dennoch viel getadelt werden müssen, so wird dieser Tadel nur um so gewichtiger erscheinen.

Einem Jedem das Seine. Also zuvörderst der Dichter und das Buch, dann der Komponist; denn es könnte doch wohl sein, dafs bei dem einen gelobt und getadelt werden müfste, was dem andern nichts anginge, obwohl sich am Ende nicht in Abrede stellen läfst, dafs der Tadel des Opernsüjets oder des Buches stets auch den Komponisten trifft. Warum wählte er, wenn das Buch schlecht war, nicht ein besseres? Glaubte er vielleicht die Mängel der Dichtung durch ein reizendes Goldgespinnst von Tönen verschleiern zu können? Ei, das wäre viel Selbstvertrauen! Auch Mozart hatte ein solches Selbstvertrauen sicherlich nicht. Hätte er die Zauberflöte nicht vortrefflich gefunden, wäre er nicht durch das Gedicht begeistert worden, so hätten wir heute keine Königin der Nacht, sänge kein Papagenchen, freuten uns Sarastros heilige Hallen nicht! Nur das ist wahrhaft schön in der Kunst, was die Begeisterung schafft. Wie thörigt ist's, zu glauben, man könne zu schlechtem Text gute Musik machen! Wie Unrecht, auszusprechen, Schikaneders Text sei schlecht, und nur durch Mozarts Musik etwas geworden. Sind auch die Verse mittelmäfsig, so lebt doch eine überaus grofse, weltmusikalische Idee in der Zauberflöte, die noch dann bestehen wird, wenn Mozarts Töne vielleicht längst im unermefslichen Meere der Zeit untergegangen sind. —

Also zuerst unser Buch, Semiramis. Wem die Einleitung dieses Aufsatzes nicht bereits etwas bedenklich geschienen hat und wem es nicht längst vorgekommen ist, als werde nicht viel köstliches über den Werth der Oper gesagt werden, dem wollen wir hiermit ohne weitere Umschweife und verständlich eröffnen, dafs — das Buch höchst elend ist. Weit entfernt, eine Autorität geltend zu machen, wollen wir vielmehr Thatsachen anführen und unser Urtheil der Prüfung unterwerfen.

Semiramis, Königin von Babylon, hat mit Hülfe Assurs, eines Fürsten aus Belus Stamme, ihren Gemahl Ninus durch Gift getödtet. Sie ist in Krieg verwickelt gewesen und der Sarmat (sic!) Arsaz, ihr Feldherr, bringt siegreich den Frieden zurück. Arsaz liebt die an ihrem Hofe befindliche Fürstin Azema. Assur nicht minder, doch weiset sie den letztern zurück; dieser flucht darauf was Weniges auf Arsaz, stöfst auch leere Drohungen aus, scheint sich aber bald mit der Hoffnung zu trösten, dafs er die Hand der Semiramis selbst erreichen könne. Man kann so eigentlich nicht recht aus ihm klug werden, und das ist recht angenehm, da bleibt die Sache interessant und etwas mystisch. Im 2ten Akte äufsert Semiramis gegen ihn, sie wisse, dafs er ihr mit Azema einen Erben aufdringen wolle; doch versichert sie, dafs darans nichts werden könne und dafs sie sich selbst noch einmal zu vermählen beabsichtige. Diese Absicht ist kaum ausgesprochen, als das Volk und die Grofsen wahrscheinlich durch den Geruch schon davon

unterrichtet sind; denn Alles versammelt sich, und Semiramis ernennt Arsaz zu ihrem Gemahl. Assur geräth hierüber von Neuem in Wuth, und schliefst mit den Seinen einen Rachebund. Arsaz und Azema trauern, weil das Schicksal sie zu trennen droht.

Ganz beiläufig hat Semiramis im ersten Akt einmal erwähnt, dafs ihr die Götter den geliebten einzigen Sohn entrissen hätten. Wann und auf welche Weise, das erfährt man nicht. Ahnt dir nicht, scharfsichtiger Leser, dafs der Sarmate Arsaz nothwendig dieser Sohn sein müsse? So ist es wirklich; Arsaz, olim Ninias, soll also seine eigne Mutter heirathen. Beide kennen sich nicht wir wollen also zu Ehren des geistreichen französischen Dichters annehmen, dafs er sich in seinem Innern wenigstens gedacht haben wird, dafs ihr der Sohn in der Kindheit geraubt worden sei. Im Buche steht's nicht.

Wohl aber ist Einer im Buche, der das Alles weifs, der Oberpriester nämlich. Diesem guten Manne, Oroes ist sein Name, danken wir das ganze treffliche Stück, die ganze Oper. Denn wäre ihm eingefallen, beim ersten Aufzug des Vorhangs hervorzutreten und seine Geheimnisse mitzutheilen, so hätte ja die ganze wahrhafte Begebenheit sich nicht ereignen können. Er hätte nämlich sagen müssen: ich allein weifs es, dafs Arsaz der vor langen Jahren verschwundene Ninias ist, dafs der gute König Ninus von Assur und der Königin ermordet worden. Aber Oroes schweigt und er spricht erst da, als der dritte Akt herbeigequält worden ist.

Dieser beginnt mit einer Unterhaltung der Königin und ihrem erwählten Gemahl. Hier ein Pröbchen des anmuthigen und ächt musikalischen Austausches ihrer Ideen:

Semiramis.

Bald wirst du nun auf Babels Throne herrschen.
In Dir, Arsaz! erhalt' ich meinen Gatten,
Mein treues Volk den guten Vater wieder.

Arsaz

Zu grofs, o Königin! ist deine Güte,
Bin ich wohl ihrer werth? — Wie ausgedehnt,
Wie grofs ist nicht der Wirkungskreis des Herrschers,
Doch desto gröfser auch sind seine Pflichten.

Semiramis

Darum erwählt' ich Dich,
Sie alle zu erfüllen; denn dies vermag
Nur so ein Held, wie Du.

Arsaz.

Nicht eines Helden
Bedarf dies unermefs'ne Reich zum König,
Nein, einen Mann, der, wie es Ninus that,
Mit göttergleicher Weisheit es regiert

Semiramis.

Dich liebt das Volk. — Du hast bis an des Oxus Ufer hin,
Die Grenzen dieses Reichs erweitert.

Arsaz.

Vergröfsern heifst doch wohl nicht glücklich machen?

Semiramis.

Und auch mein Herz, es billigt diese Wahl.

Das ist, wie wir nun wohl sehen, nicht des Ktesias Semiramis, sondern eine Pariser Krämerfrau, welche die vergangene Nacht als Semiramis auf der Maskerade gewesen und am späten Morgen zurückgekehrt, vom Schwelgen ermüdet, gähnend ihr Haar papilottirt und sich mit dem Ehegemahl unterhält. —

Die Vermählungsfeier soll darauf vor sich gehen. Die Götter verstehen aber keinen Spafs und schlagen mit Feuer und Erdbeben dazwischen denn noch ist Ninus nicht gerächt. Sie könnten nun zwar die Thäter augenblicklich an einer Indigestion mit Tode abgehn lassen; aber wo bliebe dann die Oper? Das Schrecken mufs noch höher gesteigert werden. Der Schatten des Ninus fodert zuvörderst die Rache. Mit der Erscheinung des Schattens, der als ein grauer Popanz aus dem Grabmal hervorschreitet, wird die bis dahin leidliche tragische Haltung des Stücks ganz über den Haufen geworfen und Referent konnte sich eines Lächelns nicht enthalten. Wie viel ergreifender würde es gewesen sein, wenn sich eine unsichtbare Stimme hätte vernehmen lassen!

Nun hält es übrigens Oroes für Zeit, das Geheimnifs zu entschleiern. Er übergiebt dem Jüngling eine Schrift des Ninus, die das Verbrechen enthält, und ein Schwert, die Priester aber reizen Arsaz an zur Rache. Hierauf folgt eine interessante Scene. Arsaz entdeckt seiner Mutter, dafs er Alles wisse, Rache und kind-

liche Liebe kämpfen in seiner Brust; doch gewinnt Liebe die Oberhand und er eilt nun in das Grabmal seines Vaters.

Die Katastrophe naht. Aber unbeholfner ist wol nie eine Katastrophe herbeigeführt worden. Dafs Arsaz in das Grabmal geht, ist vorbereitet; denn der Schatten hat ihn dazu aufgefodert. Nun soll aber Semiramis von den Händen ihres Sohnes fallen, sie mufs daher ebenfalls in das Grabmal. Tausend Mittel lagen so nahe, sie auf eine geschickte Weise hineinzubringen. Was thut unser Dichter? — Azema eilt herbei und fodert Semiramis auf, das Leben des Jünglings zu retten. Er sei in Gefahr, weil Assur wisse, dafs Arsaz im Grabmale Opfer bringe und schon mit seinen Verschwornen herbeischleiche, um den Jüngling zu tödten. Die für das Leben ihres Sohnes besorgte Mutter eilt nun ins Grabmal, der Sohn hält sie in der Dunkelheit — es ist fast unglaublich — für Assur, und stöfst sie nieder.

Hier entsteht natürlich die Frage, woher weifs denn Assur, dafs Arsaz im Grabmale opfert? Woher weifs ferner Azema, dafs Assur in der Absicht herbeieilt, um Arsaz zu tödten? Wie kann endlich Ninias seine Mutter für Assur halten? Wenn diefs nicht grober Unsinn ist, so giebts nirgend welchen.

Warum wird ferner die Katastrophe nicht dem Zuschauer vor die Augen geführt? Dachte der Dichter etwa zu zart, zu diskret, um die Handlung des Mordes dem weiblichen Theile des Publikums zu vergegenwärtigen? Oder war es vielleicht die Sorge, dafs keine Beleuchtung es hätte glaubhaft machen können, dafs Arsaz seine Mutter nothwendig für Assur nehmen mufste? —

Die verwundete Semiramis kommt noch einmal auf die Bühne, um zu erfahren, dafs sie von Sohnes Hand sterbe. Ninias gebehrdet sich nach Gebühr; die Mutter verzeiht ihm; Assur geräth in Ketten, man weifs nicht wie? Der Schlufschor versichert warnend, dafs die Schuld keiner Verjährung unterworfen sei, und das Publikum steht einiges gerührt auf und tröstet sich mit der Hoffnung, dafs sich ja Ninias und Azema nun doch recht hübsch heirathen können.

Sollte einer oder der andere Leser diefs Süjet nicht für so ganz elend halten; so ist Referent so frei, diefs seiner jetzigen gehorsamsten Mittheilung zuzuschreiben. Denn Referent hat dasjenige zusammenhängend vorgetragen, was in dem Buche überall zerstreut ist, und die wesentlichen Facta, welche den Zusammenhang bilden, mitgetheilt, während in dem Texte ein wesentliches Factum oft nur in einer einzigen Linie erwähnt wird.

Das Buch ist also fehlerhaft in der Anlage und in der Ausführung. Um noch auf besondere Einzelheiten in Absicht der dramatischen Entwickelung aufmerksam zu machen, ist noch Folgendes zu erwähnen. Bald nach dem Beginn der Oper überläfst sich Semiramis im Kreise ihrer Frauen den Regungen ihres Gewissens. „Ach allzuwahr ist's nur, ja, meines Gatten Blut schreit überlaut um Rache zu der Götter Thron!" Also ruft sie und ihre Einbildungskraft führt ihr die drohende Gestalt des ermordeten Ninus vor Augen. Ihre Angst steigert sich zum Entsetzen und zur Verzweiflung, und sie bricht von den Furien des bösen Bewustseins gepeinigt in die Worte aus:

> Seht ihr ihn aus dem Abgrund steigen
> Seht eine Flamme in der drohenden Hand. —
> Nun ergreift sein Arm mich mächtig! —
> Ach! — Willst du lebend mich
> In den grauenvollen Orkus stürzen?
> Ach, erbarm', erbarme Dich! —

Es läfst sich nicht verkennen, dafs diese Situation an und für sich ächt musikalisch und tragisch ist. Aber in dem Zusammenhange, wie sie hier geboten wird, ist sie weder das eine noch das andre. Um die Wirkung der Leidenschaft mitempfinden zu können, mufs man nach und nach auf den Standpunkt geführt werden, auf welchem der Leidende sich befindet. Sollten wir hier die Verzweiflung der Semiramis mitfühlen, mufsten wir Zeuge ihres Verbrechens gewesen, oder doch tiefer in die Handlung eingeweiht sein, als man es bald nach dem ersten Aufrollen des Vorhangs sein kann. Dieselbe Scene würde gehörig vorbereitet, im zweiten oder dritten Akte von grofser, ergreifender Wirkung gewesen sein. Wie sie hier aber ge-

geben wird, mufste man, so vortrefflich auch Madame Milder die Scene darstellte, dennoch sich fragen, was die schöne königliche Frau da eben so unnöthiges Geschrei erhebe? und das Nachdenken darüber, was denn das eigentlich bedeuten solle, zerstörte den Eindruck der Töne auf das Gefühl.

Und nun, welcher innere Zusammenhang im ersten Finale! Oroes und die Priester verkünden der Königin, dafs der Gott Caläas Strafe des Verbrechens fordern. Semiramis ruft hierauf: „alle Hoffnung ist verloren, schleudert auf mich eure Blitze, ihr Götter!“ Der Chor aber bittet die Götter, auf dafs er doch etwas ausspreche und ein Chor gesungen werden könne, dafs seine Blitze nicht auf ihn herabfallen möchten. Wie ein deus ex machina erscheint hier plötzlich der Triumphzug des Arsaz und der — wahrhaft französische Chor weifs sogleich den Mantel nach dem Winde zu hängen, schüttelt Angst und Sorge leichtsinnig von der Schulter und jauchzt dem einziehenden Helden entgegen. Nur vier Zeilen trennen die höchste Angst und Zerknirschung des Chors von dem Willkommen, welches er den Kriegern zuruft. Das ist kühne Poesie, das heifst Fantasie!

Bei dem Allen mufs Referent, um gerecht zu sein, anerkennen, dafs die Oper ein Paar gelungene Scenen hat, die das musikalische Interesse steigend erhöhen. Dahin gehört z. B. die Scene in welcher Semiramis Arsaz zu ihrem Gemahl ernennt, in ihrer Verbindung mit dem Wuthchor der Verbündeten Assurs, wenn man vergifst, was oben in dieser Hinsicht bereits rügend erwähnt worden ist. Ferner die Scene, in welcher Arsaz seiner Mutter entdeckt, dafs er ihr schreckliches Geheimnifs kenne und der Schlufs der ganzen Oper, von dem Augenblick, wo Assur entdeckt, dafs Arsaz der Sohn des Ninus sei, bis zu den Todesworten der Königin: „ich sterbe!“.

Die Uebersetzung des Buches ist höchst mittelmäfsig. Die obigen Proben werden diefs schon zur Genüge bewiesen haben. Soll Referent etwa noch erwähnen, dafs Herr Kastelli Azema und Assur, welche vor 4000 Jahren gelebt haben, einander in der 2ten Person des Pluralis mit „Ihr“ und „Euch“ anreden läfst, weil sich das französische Original aller Wahrscheinlichkeit nach, wenn diese beiden fürstlichen Personen sprechen, des zierlichen vous bedient hat? —

Was hiernächst die Musik anlangt: so können wir ihr rühmend nachsagen, dafs sie — viel besser ist als der Text. Es läfst sich nirgend das Bestreben verkennen, etwas Gutes und Schönes zu leisten. Doch erhebt sich die Musik nur selten zur ächten dramatischen Weihe, und wenn es dann scheint, als werde nun plötzlich eine heilige Flamme hoch zum Himmel empor steigen, trägt ein Windstofs Asche und Rauch weit in die Luft! Zuweilen ist die scheinbare Flamme wol gar nur ein flimmerndes Rauschgold, glänzend wie Feuer, aber kalt wie das Reich, dem es angehörte. War es denn aber anders möglich? Läfst sich ein Gespräch, wie das oben mitgetheilte in Musik setzen? Kann Verzweiflung in Tönen ergreifen, wenn das Gemüth unvorbereitet und unfähig ist, sie in sich aufzunehmen?

Vorzugsweise mifslungen sind indessen die Recitative im ersten Akte. Das ist nicht Gesang und Sprache, sondern zuweilen nur ein monotones Geplärr! Im zweiten Akte gewinnt das Recitativ mehr Leben, und es bildet sich dann immer mehr aus, bis es zuletzt wirklich wahr und ergreifend wird. Katel hat unverkennbar an dieser Oper gelernt. Darum enthält auch der erste Akt überhaupt weniger Ausgezeichnetes, als die beiden folgenden. Referent lobt darin jene verzweiflungsvolle Arie der Semiramis und das Recitativ, insofern man beide als selbständige Musikstücke betrachtet. Der Eintritt des Finales ist vortrefflich und die sanfte Cellomelodie nach den Tönen brausender Leidenschaft ungemein wohlthuend. Wenn übrigens Oroes nachmals ruft: „höret ihr den Siegeston, hört ihr schmetternde Trommeten!“ so hat doch Refer. den gerühmten Siegeston vermifst; denn die Trommeten klangen ganz ordinär.

Die Arie des Arsaz, im 2. Akte: „in Erwartung der Geliebten, wird ein Augenblick zu Stunden“, ist ganz hübsch, ebenso das darauf folgende Duett zwischen Azema und Arsaz, und das zwischen Assur und Arsaz ist kräftig gehalten.

Ueberaus schön und ein vollendetes Meisterstück ist dagegen die Arie der Semiramis, „der Glanz von meiner Macht und Krone u. s. w." „Niemand darf es frevelnd wagen, auch im Stillen nur zu klagen, wenn Semiramis befiehlt." Hier, und vermuthlich sind daher die Worte des Originals feuriger, ist dem Komponisten die stralende, mächtige Königin der Assyrer erschienen und sein redlicher Wille, in dem spätern Gespräch der Krämerfrau, diese möglichst zu erheben, darf nicht verkannt werden. Noch einmal, diese Arie ist vollendet, und sie wurde von der königlichen Semiramis, Madame Milder, vollendet vorgetragen. Der darauf folgende Marsch ist zwar originell, doch dürfte ihn Niemand oft hören mögen, da seine etwas barocke Hauptmelodie vermöge zu häufiger Wiederholung fast unheimlich wird. Die Komposition des Finales d. h. das Rachechors ist vortrefflich, und der Beifall war allgemein.

Das Terzett zwischen Semiramis, Arsaz und Azema im dritten Akt verdient Auszeichnung. Das Finale aber und vorzüglich das einleitende Duett zwischen Semiramis und Arsaz ist in Beziehung auf die Erfindungskraft des Komponisten vortrefflich. Hier hat er alle seine Kenntnifse zur Erreichung des Effekts angewendet und ist gröfstentheils treu und wahr geblieben.

Die Instrumentirung ist im Allgemeinen glänzend, wie bei allen neuen französischen Komponisten. Das Streben der letztern ist zunächst immer der Effekt, der zuweilen wahr sein kann, aber diefs keinesweges nothwendig ist. Dafs in dem ächten musikalischen Drama, sowol in der Dichtung und in der Musik, (so weit unter der letztern die melodische Uebertragung verstanden werden mufs), als in der Instrumentation das Drama sich entwickeln mufs, dafs jedes Instrument eine tiefere Bedeutung habe, und keineswegs willkürlich gebraucht werden dürfe, dies Alles ist den französischen Komponisten noch nicht aufgegangen. Diese tiefere Auffassung war den Deutschen und namentlich unserm Beethoven vorbehalten, und nur Spontini, dem gröfsten musikalischen Dramatiker unserer Zeit, hat sich dies Geheimnifs auch erschlossen, Herr Katel befolgt mit Umsicht und Sachkenntnifs die Regeln der von ihm erlernten Schule und schon dies verdient Anerkennung.

Die Ausführung der Oper durch das Opernpersonal war lobenswerth, die äufsere Ausstattung prachtvoll, wie immer, N. G.

Bekanntmachung.

Donnerstag den 11. Nov. steht uns ein seltner Genufs bevor; der grofse Klavierspieler Moscheles wird sich hören lassen.

Empfehlenswerth durch Aufführung gröfserer Kompositionen ist das bevorstehende Konzert des Herrn Kapellmeister Seidel, indem er eine Kantate und ein Melodrama von seiner Komposition aufführen wird.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 31. October 1824.

Den 1. Im Opernhause: Die Hochzeit des Figaro, Musik von Mozart.
— 3. Im Opernhause: Die Vestalin, Musik von Spontini.
— 6. Im Opernhause: Die Dorfsängerinnen, Musik von Fioravanti.
— 10. Im Opernhause: Die Vestalin, Musik von Spontini.
— 12. Im Opernhause: Johann von Paris, Musik von Boyeldieu.
— 15. Im Opernhause: Zum erstenmale, Semiramis, Musik von Katel.
— 18. Im Opernhause: Die schöne Müllerin, Musik von Paesiello.
— 19. Im Opernhause: Kiaking, Musik von Girowetz.
— 22. Im Opernhause: Der Barbier von Sevilla, Musik von Rossini.
— 29. Im Opernhause: Semiramis, Musik von Katel.
— 31. Im Opernhause: Kiaking, Musik von Girowetz.

Berichtigung.

Die Chiffer unter der Fortsetzung der Korrespondenznachricht aus No. 42. in dem 43. Stück dieser Zeitung mufs N. G. heifsen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17. November — Nro. 46. — 1824.

II.

Recensionen.

Meeresstille und glückliche Fahrt, Gedichte von J. W. von Göthe. In Musik gesetzt und dem Verfasser der Gedichte, dem unsterblichen Göthe hochachtungsvoll gewidmet von Ludwig von Beethoven. 112tes Werk. Wien bei S. A. Steiner und Komp. Preis der Partitur 2 Fl. Konv. Münze.

Ein Unsterblicher reicht die Hand dem Unsterblichen. Wer fühlt sich nicht von diesem Gruſse Beethovens an Göthe bewegt? — Es ist immer ein Festtag für die Zeitung, wenn sie von Beethoven reden darf, dem Lebenden unter so vielen Lebendig-Todten. So möge denn eine Abschweifung, wie der arbeitlose Festtag vor dem Werkeltage voraus hat, die Abhandlung des eigentlichen Gegenstandes verzögern.

Es giebt einen Punkt in der dichterischen Auffassung, wo die geistig aufdämmernde Vorstellung zu voll, zu einig, zu groſs andringt, als daſs sie sich in einzelnen Theilen erfassen, in einzelnen Gedanken und Bildern aussprechen lieſse. Die Rede, die sich dann gleichsam unbewuſst von den Lippen des Dichters stielt, ist nicht der vollgültige Ausdruck dessen, was in reicher Fülle und innigem Zusammenhange seinen Geist bewegt; sondern verräth, wie des Nachts Wetterleuchten, auf einen Augenblick eine Spur — einen Punkt vom Ganzen. Wer von Gedichten solcher Art nur das zu lesen vermag, was geschrieben steht, der wähne nicht, sie zu verstehen. Nur eine geübte, durch Psychologie unterstützte Auslegungskunst vermag bisweilen, nur eignes dichterisches Ahnungsvermögen vermag stets, diese d i c h t e r i s c h e n P a u s e n zu ergänzen.

Göthe ist reich an Stellen dieser Art. Dem Monolog des Orestes in Iphigenia, der beginnt:

> Den letzten!

geht eine solche von ungeheuerm Gewicht voraus. Der Monolog Gretchens in Faust

> Ach neige
> Du Schmerzenreiche

enthält mehre. Das tausendmal gesungene Lied:

> Da droben auf jenem Berge
> Da steh' ich tausendmal —

Schäfers Klagelied um die Abwesenheit der Geliebten, enthält eine solche, die wol der Mehrzahl der Leser und Sänger unbemerkt geblieben ist. Ich meine den Vers:

> Und Regen, Sturm und Gewitter
> Verpaſs' ich unter dem Baum.
> Die Thüre dort bleibet verschlossen;
> Doch alles ist leider ein Traum.

Was bedeutet dieses

> D o c h a l l e s i s t l e i d e r e i n T r a u m,

da alles, was der Schäfer bis dahin gesagt hat, Wahrheit und Wirklichkeit ist? — Allein mit den Worten

> Die Thüre dort bleibet verschlossen;

endet die klagende Erzählung; der Mund verstummt, und nun tröstet mild die Phantasie, wo die Wirklichkeit nur verwunden konnte. Dem innern Auge des verzückten Liebenden erschlieſst sich eine andre Welt. Iene Thür öffnet sich, die Ersehnte tritt hervor, sie nahet — sie ist ihm wiedergegeben — auf ewig!

> D o c h a l l e s i s t l e i d e r e i n T r a u m!

Damit erwacht der Verlassene für die öde Wirklichkeit.

Verwandt diesen Gedichten, in denen wir d i c h t e r i s c h e P a u s e n wahrzunehmen glauben, sind jene v e r h ü l l t e n kleineren Gedichte

Göthes, deren Grund-Idee gar nicht ausgesprochen, sondern in dem, was das Gedicht wirklich sagt, nur angedeutet ist. Das himmlische Gedicht

> Ueber allen Gipfeln
> Ist Ruh',
> In allen Wipfeln
> Spürest Du
> Kaum einen Hauch;
> Die Vögelein schweigen im Walde.
> Warte nur! Balde
> Ruhest Du auch,

in dem sich so heilige Ruhe, so geheimnifsreiche Stille niedergiefst, dafs man den Athem anhalten und beim Lautlesen die Silben hinhauchen möchte, verräth in den beiden letzten Zeilen einen Sinn, der nirgends fest ausgesprochen, der aus allem Vorangegangenen gar nicht zu ahnen war. Dieses feiernde Schweigen der Natur erweckt dem Sänger eine tiefere Regung, als die süfsen Schauer, die es in ein freies in sich befriedetes Gemüth zu giefsen pflegt. Ein Herz, zu zart für die harten Antastungen des Lebens — eine Liane aus Jean Pauls Titan — gewinnt aus dem Schweigen die letzte wehmuthvolle Tröstung:

> Balde
> Ruhest du auch
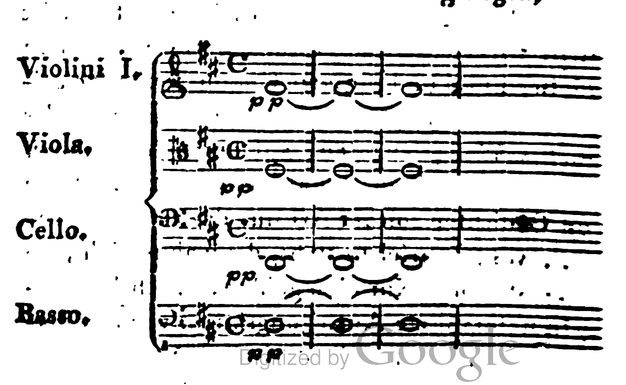
Dies ist die Idee des Gedichtes, angeregt durch die ersten, errathen aus den letzten Zeilen, nirgend bestimmt ausgesprochen. Wir belauschen die erste Regung in der Seele des Leidenden, ehe sie sich noch bestimmten Ausdruck errungen; und in diesem schüchternen, gleichsam unwillkührlichen Hervortreten, in diesem umhüllenden Geheimnifs erhält die Grundidee erst das unaussprechlich Zarte, innigst Rührende.

Ein ähnliches Verschweigen und Verrathen der Idee liegt nun auch in den beiden, von Beethoven komponirten Gedichten:

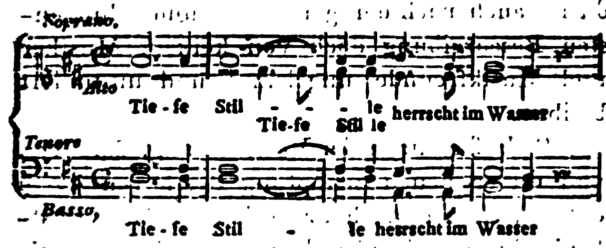
> Meeresstille.
> Tiefe Stille herrscht im Wasser;
> Ohne Regung ruht das Meer
> Und bekümmert sieht der Schiffer
> Glatte Fläche rings umher.
> Keine Luft von keiner Seite!
> Todesstille fürchterlich!
> In der ungeheuern Weite
> Reget keine Welle sich.

Der Geist des Sängers fühlt sich allein, ein verlorner Punkt auf dem gleifsnerisch glatten, tückisch lauernden Ungeheuer, seiner Gewalt hingegeben, die Pulse in der Todesstille stockend, in der ungeheuern Weite keine Flucht. Diese Todesangst des Einsamen, Aufgegebenen, nicht die Beschreibung, die wir lesen, ist die Seele des Gedichts. Wieder vernehmen wir die Schilderung der Umgebung und nur sie, können die Idee, die sie erregt, nur aus jener ahnen — gleichsam ehe sie reif ist, bestimmt ausgesprochen zu werden.

Wie mächtig so verhüllte Ideen des Dichters, ein Blick auf das Werden in seinem Geiste, ein Ahnen seines innersten Lebens, jeden ihrer Auffassung Fähigen ergreifen, darf hier nicht erst erwähnt werden. Und nun ein solcher Funke in Beethovens Brust geworfen, der im Gebiete der Tonkunst so weit über alle bisherigen Leistungen an die äufserste Gränze der Ahnung und des Schweigens vorgedrungen ist! Da mufste sich auch die Tonwelt so hoch und vollendet gestalten, als sie in dieser Region vermochte. Wie gewaltig Beethoven von dem Dichter durchglüht war — man erräth es fast auf dem Titelblatte — zeigt schon der Aufwand, mit dem er die Gedichte verkörperte. Das ganze Orchester — die Saiteninstrumente, Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotts, vier Hörner, Trompeten und Pauken — und voller Chor müssen ihnen dienen. Unerhört gestaltet sich Stimmlage und alles übrige, um die glatte tückische Stille zu malen. Regungslos liegen die Saiteninstrumente weit auseinandergezogen,



lauernd, auseinandergescheucht die Ober- und Unterstimmen



Schon hier wie in der Fortführung dieses ersten Theiles der Komposition, sind die Akkorde oft unvollständig gelassen; vier und zwanzig Takte hindurch wird der Gesang blos vom Pianissimo der Saiteninstrumente getragen; das

Keine Luft von keiner Seite,

Todesstille —

ist von Pausen unterbrochen, pizzikato begleitet; erst im fünf und zwanzigsten Takte mischen sich zu den Singstimmen, wenn das

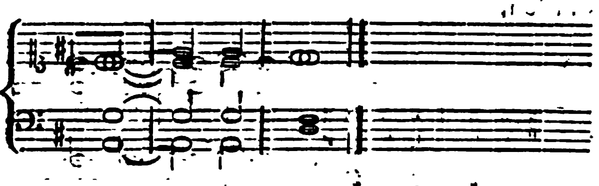
Fürchterlich

folgt, die vier Hörner und die Fagotts — die übrigen Instrumente pausiren, dafs man ungestört die Tiefe dröhnen höre. So ist alles vereint, um das bange Schweigen, die falsche Ruhe zu malen. — Wie Beethoven von der sinnlichen Vorstellung durchdrungen gewesen, zeigt sich in der, an sich unbedeutenden Ausmalung des Wortes Welle, zu der sich jedesmal die Stimmen in einer leisen Bewegung heben,
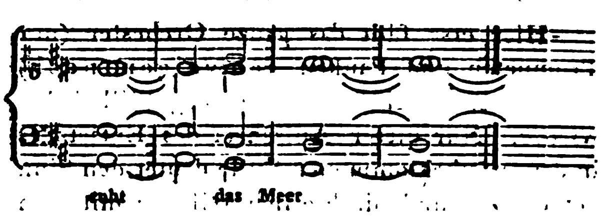


dergleichen sich im ganzen Satze nicht findet *).

Und damit der Schlufs die Vorstellung ungestört fortwirken lasse, unterläfst der Bafs seinen besiegelnden beruhigenden Schlufsfall,



und tritt in die schwindende, nachhallende Tiefe nieden. —



— Nur das Violoncell giebt als Grundton das grofse D pianissimo dazu.

Dennoch ist nicht die Schilderung, sondern die Grundidee des Gedichts, wie wir sie oben angedeutet, die Seele der Komposition. Dies verräth sich in einem, aber einem gewaltigen Zuge. Nach jenem oben beschriebenen

Todesstille fürchterlich
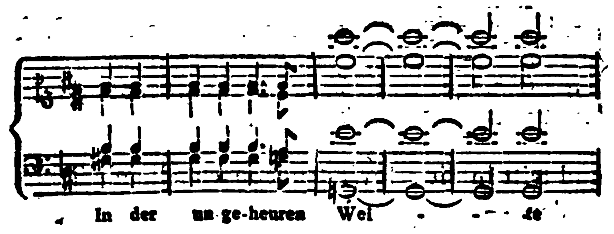
drängen sich zu den Worten

In der ungeheuern — Weite

*) Man kann sich an dieser Stelle unter andern überzeugen, wie entblöfst von allem Kunstsinne die Diskussionen über musikalische Malerei meist geführt worden sind. Wie kann man, ohne das Wesen der künstlerischen Thätigkeit ans den Augen verloren zu haben, nur die Frage aufwerfen, was und wo gemalt werden dürfe? Dürfen setzt Wahlfreiheit voraus; jene Frage wäre daher nur statthaft, wenn es in dem Belieben des Künstlers stände, zu malen oder nicht. Aber das ist ja so ganz anders. Der Künstler malt nicht, weil er will, weil es ihm Spaſs macht, weil er die Grundidee nicht rein erkannt hat, sondern weil er mufs, weil die sinnliche Vorstellung ihn durchdrungen, sich seiner bemächtigt hat und unwiderstehlich hervorbricht, wie der gezeitigte Keim des Baumes durch die härteste Hulse. Der Künstler kann eben so wenig die Absicht haben zu malen, als nicht zu malen, sondern jedes Werk löset sich ihm in seiner Ganzheit aus dem Innern. — Welche Absicht hätte Beethoven bewegen können, das unbedeutende Wort Welle auszumalen? Aber er mufste es, denn seine seine Seele war erfüllt von dem Bilde des Meeres und dieses drang in seiner Ganzheit hervor und dazu gehörte auch das Bild der Welle.

Wer aber ohne diese innre Nothwendigkeit malt, vielleicht weil es Haidn oder sonst wer gethan, der irrt immer, er mag malen, was und wo und wann er will; denn es mangelt dem Wirken seines Geistes jene Einheit und Untheilbarkeit, aus der allein eine vollendete Kunstschöpfung hervorgehen kann. Man kann also für den Künstler nicht Regeln aufstellen, was gemalt werden dürfe, sondern nur das Gebot: lafs dich von deinem Gegenstande ganz durchdringen und ihn dann frei heraustreten, ohne zuzuthun und ohne wegzunehmen.

zum erstenmale die Singstimmen in enger Harmonie ängstlich zusammen, um auf „Weite" vom Entsetzen aus einander geschleudert zu werden.



Hier erst fällt das ganze Orchester (nur Trompeten und Pauken schweigen noch) mit Einem Schrei ein und die vorige Stille kehrt wieder. Nur dieser Aufschrei des Entsetzens in der angstbeklommenen Stille deutet den Sinn des Ganzen und fürchterlich trifft er mit dem fürchterlichsten Zuge des Gedichts zusammen — diese ungeheure Weite, die kein Schrei übertönt, kein Arm durchkämpft, kein Blick bis an die Gränze überfliegt, zerreifst selbst das Band der Angst. —

Jenes D, mit dem das Violoncell den ersten Theil schlofs, leitet zum zweiten Theile; ein Instrument nach dem andern schliefst sich an, alle wehen leise und immer voller, immer stärker auf und nieder und endlich mit Trompeten und Pauken fällt der volle Chor ein:

Die Nebel zerreifsen,
Der Himmel ist helle
Und Aeolus löset
Das ängstliche Band.
Es säuseln die Winde,
Es rührt sich der Schiffer,
Geschwinde, geschwinde!
Es theilt sich die Welle,
Es naht sich die Ferne,
Schon seh' ich das Land!

Wie hier alles lebt und strömt, wie die Instrumente brausen und wogen, wie sie drängen wo die Sänger ruhen, wie alle Stimmen freudetrunken durch einander rufen und in froher Umarmung sich umschlingen und wie das Land! Land! feiernd gerufen wird und zuletzt die Instrumente wie Friedensflaggen grüfsen — das ahnet, wer die Gewalt der Tonkunst und Beethoven kennt. Wir wollen auch uns und die Leser nicht mit einem Register der einzelnen Züge in dem Meisterbilde ermüden, denn es dürfte auch nach der genauesten und gelungensten Beschreibung doch von keinem Musiker und Musikfreunde ungekannt und unstudiert bleiben.

Bedarf es noch der Versicherung, dafs Ref. von dieser neuen Schöpfung Beethovens hoch entzückt, dafs er auch für sie dem grofsen Künstler innigst dankbar ist, dem er, wie jeder Musiker, so unendlich viel verdankt? Und dennoch mufs ausgesprochen werden, dafs der Komponist den Dichter nicht gefördert, die Wirkung des Gedichts nicht verstärkt sondern verringert hat. Dies liegt aber nicht in Beethoven, sondern in der Unmöglichkeit, überhaupt solche Gedichte wie die im Eingange bezeichneten, vollkommen genügend zu komponiren. Diese Meinung ist befremdend, da jeder fühlt und Referent gestanden hat, wie gewaltig anregend jene Gedichte besonders dem Musiker sein müssen. Es bedarf daher einer umsichtigern Begründung und dazu eines Blickes auf des Grundwesen der Poesie und Musik.

Die Poesie ist die einzige körperlose Kunst. In ihr schaut der Geist den reinen Gedanken und hält ihn in Worten, die nicht die gedachten Gegenstände, nicht das Bild derselben, sondern das vom Geiste für sie gewählte abstrakte Zeichen sind. Darum kann die Poesie sich jedes Gegenstandes bemächtigen, indem sie seinen Gedanken ausspricht; denn da sie keine Verkörperung oder Abbildung auszuführen hat, so ist sie nicht, wie die andern Künste, innerhalb des Vermögens dazu beschränkt. Darum kann der Geist des Dichters aller äufsern Beziehung entsagend sich in sich selbst versenken, und sein eigenstes inneres Wirken denken. So kann er Vorstellungen von äufsern Gegenständen aufnehmen und aussprechen und statt der ununterbrochen an sie geknüpften Ideenreihe, nur entferntere Folgen vernehmen lassen, der Mittelglieder sich bewufst, obgleich sie nicht in Worten ausgesprochen sind. In diesem allen ist das musikalische Element noch nicht erregt; die reine vom Körperlichen ganz abgezogene Idee gehört ausschliefslich der Poesie.

Allein nun regt der Geist die Körperlichkeit, die Idee regt die Materie an — diese zugleich geistige und körperliche Erregung ist Ton und Klang, wird Musik. Daher stellen sich schon äusserlich — materiell erkennbar, mathematisch erweisbar die musikalischen Elemente, Ton und Klang als Erzitterungen der Körper dar, daher ist schon das Hören eine Erzitterung der Gehörnerven, der zuerst erkennbare Einfluss der Musik ein sinnlicher, daher endlich hört selbst die ideenreichste, geistigste Musik nicht auf, dem Gebiete der Sinnlichkeit mit anzugehören.

Hieraus folgt nun, dass Musik nur da an ihrem Orte sein kann, wo zugleich geistiges und sinnliches Vermögen zur Thätigkeit gelangen, nicht, wo nur das Erstere. Unbestritten ist dieser Satz bei allen rein dem Verstande gehörigen Gegenständen. Es kann niemandem im Ernst einfallen, die Logik, oder Euklids Elemente oder die Pandekten in Musik zu setzen. Allein dasselbe Gesetz ist auch auf alle andern Ideen anwendbar, die ihrem Wesen nach in keinem oder einem entfernten Zusammenhange mit der Sinnlichkeit stehen. So würde z. B. die reine Idee der Gottheit, der Unsterblichkeit u. s. w. nicht musikalisch zu behandeln sein, obwohl entferntere aus jenen Ideen gewonnene Folgesätze sich unmittelbar mit der Sinnlichkeit vermählen und musikalisch behandelt werden könnten.

Dies ist nun auf alle oben angeführte Gedichte anzuwenden. In ihnen allen hat sich der Geist des Dichters von jeder sinnlichen Beziehung ab, in sich selbst zurückgezogen. In Schäfers Klagelied schneidet er mit dem Verse

Die Thüre dort bleibet verschlossen

jeden an die Wirklichkeit geknüpften Faden durch und webt in sich selbst eine neue Folge von Begebenheiten. Wir können ihn und den Fortgang des Gedichtes nur verstehen, wenn unser Geist, von jenem angeregt, eine gleiche abgezogene Thätigkeit übt. Dies ist aber kein musikalisches Element; ja, Musik würde dieses freie Versinken des Geistes in sich stören und ihn an eine bestimmte Folge sinnlicher Vorstellungen fesseln, oder ihn durch den unaufgehaltenen Fortgang zwingen, alle Ideen zu übergehen, aus denen der folgende Vers allein deutbar ist. So haben alle die verfahren müssen, die das Lied in Liedesform komponirt; man urtheile aber, ob nicht dadurch die tiefste Schönheit des Gedichtes dem Hörer geraubt wird. Wollte man dagegen die dichterische Pause musikalisch ausfüllen, so ginge dadurch dem Hörer nicht blos der Genuss, aus eignem Geiste zu ergänzen, sondern auch das Gleichgewicht zwischen Gedicht und Komposition und ihre innige Verschmelzung verloren; denn wie lange müsste jenes vor dieser zurücktreten.

In dem Gedichte

Ueber allen Wipfeln
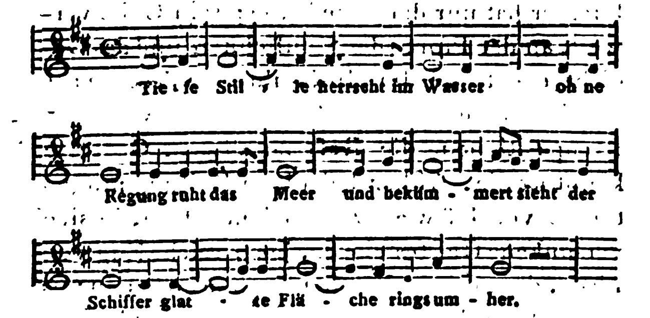
nimmt der Geist des Dichters nicht den sinnlichen Eindruck der Naturruhe, sondern von allen Gegenständen die Idee des Ruhens in sich auf und wendet sie, lebensmüde, auf sich. Hieraus hätte sich ein Lied der Sehnsucht nach Ruhe erzeugen können, geeignet zu sinnlicher, das heisst musikalischer Belebung. Allein der Dichter hat nur dahin gedeutet; sein Geist verweilt an der Pforte der Sinnlichkeit und das Gedicht endet, wo die Musik ihrem Wesen nach erst beginnen könnte. Die schönste von allen Kompositionen, die Ref. zu diesem Gedichte kennt, ist die, früher bei dieser Zeitung mitgetheilte von Löwe. Allein jenes stille, in sich versunkene Geisteswirken, jener reiche Zug von Ideen, die unausgesprochen doch so sicher in uns erweckt werden, dieser lange, schweigende Monolog konnte vom Komponisten nicht wiedergegeben, geschweige gehoben werden und wir danken seiner glücklichen Muse statt dessen ein schönes Lied weicher liebender Sehnsucht.

So ist es nun auch mit dem ersten der von Beethoven komponirten Gedichte. Der Dichter zieht die Idee der furchtbaren Meeresstille ab, stellt unsern Geist unter die Schrecken dieser Einsamkeit und verlässt ihn. Jeder, der das Gedicht empfinden will, kann es nur in diesem Alleinsein. Bei Beethoven steht uns ein Chor von Menschen gegenüber — und das Gedicht ist in sich selbst zerfallen. Dies hat aber in der Komposition selbst fortgewirkt; die in sich vernichtete Idee des Dichters blieb mächtig genug,

keine andere Bildung aus sich entstehen zu lassen. Der Chor hat, ungeachtet einzelner Schönheiten, im Ganzen und als Chor keine Wahrheit. Man erwäge den oben mitgetheilten Hauptzug zu den Worten

in der ungeheuern Weite.

Die Idee, dafs sich aus dem Verstummen der Angst ein entsetzenvoller Schrei losreifst, ist an sich schön. Aber man untersuche jede einzelne Stimme und jede mufs unwahr genannt werden. Der Auftritt des Diskants vom eingestrichenen e zum zweigestrichenen a und gar der Fall des Basses vom kleinen zum grofsen G beweisen es am leichtesten — dies ist nicht natürliche musikalische Sprache; die Stimmen haben ihre Individualität, ihre persönliche Wahrheit aufgegeben und sind das Instrument des Komponisten geworden. Dieser Ausspruch bestätigt sich auch überall. So weit der Dichter den Komponisten noch unbewegt liefs, bleibt es auch der Chor; dies beweist der Anfang der Obermelodie:



Aber ist das die Sprache von Schiffern, die bald jenen Schrei des Entsetzens ausstofsen werden? Und kann die Idee des Dichters nach jenem furchtbaren Aufschrei eine Rückkehr der ruhigen Beschreibung, eine vollständige Reprise wie wir in Beethoven finden, zulassen? Für die musikalische Abrundung war sie vielleicht wünschenswerth, aber um so mehr erhellt die Unverträglichkeit dieses Gedichtes mit Musik.

Weniger fühlbar ist dieses Widerstreben des Gedichts in dem zweiten: glückliche Fahrt. Allein es ruht auf dem ersten als seiner Basis und wenn das über dieses ausgesprochene Urtheil wahr ist, so mufs es auch auf das zweite angewendet werden. In diesem sind zwar die Stimmen weit individueller und dramatisch wahrer geführt, als im ersten, aber das Wesen der Musik machte, wie im ersten, eine das Gedicht ermattende Ausdehnung nöthig, der Blitz des Dichters vergeht in einem weiten Schein!

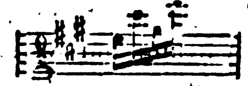
Mag nun auch den Gedichten durch die musikalische Behandlung kein Gewinn haben zufallen können, so besitzen wir doch einen köstlichen Beweis, was der grofse Geist Beethovens selbst da noch vermag, wo die Tonkunst eigentlich ihre Begrenzung gefunden hat; und dem Dichter kann keine schmeichelhaftere Huldigung widerfahren, als wenn ein solcher Genius durch Liebe zu ihm die heilige Grenze kühn überschreitet.

Marx.

Fantaisie et Variations sur l'air favori au clair de la lune, pour le Pianoforte avec Accompagnement de l'orchestre composées etc. par Ignace Moscheles. Op. 50. Paris bei M. Schlesinger. Preis (für Pianoforte- und Orchesterstimmen)*). 3 Thlr.
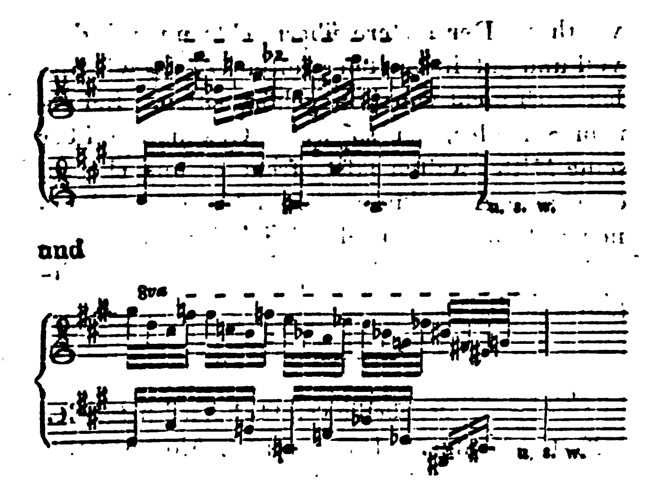
Eine Uebung für Meister und ein Konzertstück, an dem sich jeder Virtuos versuche, ohne andre Furcht, als, ob es ihm gelingen werde, alles im Sinne des Komponisten vollkommen auszuführen.

Die Fantasie, (Adur ¾ Adagio) ist eine figurirte Einleitung, wie neuere Komponisten ganz zur Vorbereitung der Variationen dem Thema vorausschicken. Dem wirkungsreich kolorirten Orchester schliefst sich das Hauptinstrumentsolo in einem prächtigen Aufschwunge an, läfst eine schön verzierte Melodie in eine flimmernde Figur



auslaufen, zu der in der linken Hand bald hoch, bald in der Tiefe antwortend, das Thema anklingt. Kraus genug, z. B.

*) Die Pianofortestimme wird auch einzeln verkauft.

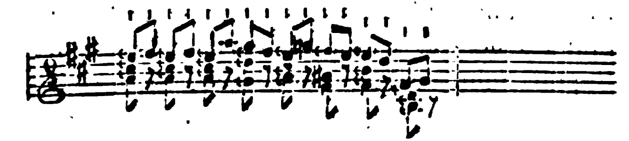


und

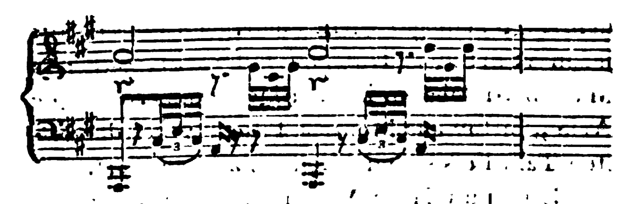
läuft diese Figur zu Ende und nun folgt das Thema vom Pianoforte vorgetragen und vom Orchester unterstützt. In der ersten Variation wird es zu einer laufenden Figur von der linken Hand waldhornmäſsig



in der zweiten in tiefen Baſsoktaven zu einer glücklich gefundenen Obermelodie

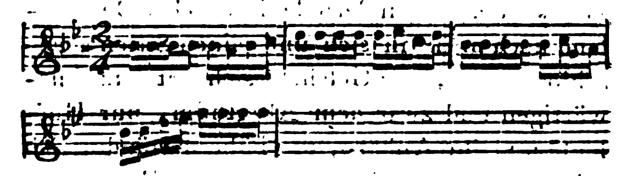


wiederholt, dann folgt eine feurige dritte Variaton mit reiſsend schnellen Terzenlaufern und nun das Herz der ganzen Komposition, die vierte Variation, Andante (♩ – 72)



wie ein Traum am Pfingstmorgen, in den die Glocken nah und fern in ländlich stiller Feier hineinspielen. Die Melodie entwickelt sich mehr und mehr, wie die Rosenknospe nach der Frühsonne und mit schäferlicher Unschuld und entzückender Innigkeit berührt sie Seite 15 im ersten Takte des letzten Systems die innerste Saite. Dann erklingt alles in einander. Nun, Herr Moscheles, ich gratulire — nicht zu den funfzig Werken, sondern zu der einen Variation.

Die fünfte Variation führt diese Figur



durch in einem Tempo ♩ – 112. Man gestehe, daſs das mit gutem Anschlage auszuführen nicht eben leicht ist; aber es kömmt noch der kleine Umstand dazu, daſs alles — in Oktaven gespielt wird. Das Finale, anfangs fugato, dann frei auslaufend, schlieſst würdig das Ganze und wird auch dem geübtesten Spieler keine kleine Aufgabe sein. Das Orchester ist fast überall wirksam, an ein Paar Stellen schön behandelt.

Der Stich ist trefflich. Wann werden es denn die deutschen Verleger den Parisern darin gleich thun?

Th..... ..th...

III.

Korrespondenz.

Das Königstädtsche Theater hat eine zweite Oper von Dittersdorf, Hieronimus Knicker, in Scene gesetzt und bereits mehrmals mit groſsem Beifall und bei übervollem Hause gegeben. Diese Oper, der Doktor und Apotheker von demselben Komponisten, die heimliche Ehe von Cimarosa, auch allenfalls Theodor von Paesiello sind Veteranen, aber keine Invaliden; es war lobenswerth von der Direktion der neuen Bühne, die vergessenen Ehrenmänner wieder an das Licht zu ziehen. Finden wir auch manches in ihren Werken veraltet, so ist doch vieles noch frisch und trefflich. Namentlich müssen wir dies von unserm ergötzlichen Landsmanne, dem edlen Edlen von Dittersdorf rühmen. In diesem Dichter und Komponisten — er vereinte beides — ist eine gar herrliche Laune und oft eine Wahrheit der Karaktere, wie wir sie bei den meisten neuern Komponisten nicht nachweisen könnten.

Dabei hat er aber noch eine sehr bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit: seine Personen sind insgesammt deutsche Nationalkaraktere — und zwar aus derjenigen Periode, in welcher Deutschland noch mehr in sich und seinen Sitten abgeschlossen war, nur Gelehrte sich mit dem Auswärtigen und zwar dem Alterthum, nur Hofleute und ihr Anhang, die höhern Stände, sich mit dem, an den Höfen herrschenden Franzosenthum befreundeten, der achtbare Mittelstand aber um so schroffer geschieden, in sich verschlossen da stand. Ruhe, Bedächtlichkeit, einfältige, treue, gedrungene Kraft, Selbstachtung neben Bescheidenheit und vor allem — Gemächlichkeit, wenig Leidenschaft, wenig Zartheit und Feinheit, obwol in geeigneten Gemüthern und Lagen viel Innigkeit — das sind die Züge, die wir in den meisten Personen Dittersdorfs, abgesehen von ihren individuellen Neigungen, wiederfinden. Und so wirre Intrigue auch die Liebe oft anspinnt, um den Widerstand der Eltern, Oheime u. s. w. zu besiegen, so spielt doch sichtbar genug der Grundton, die behagliche Ruhe, durch. So sehen wir im Doktor und Apotheker gleich beim Aufgehen des Vorhangs, den Apotheker mit Familie und erkornem Schwiegersohne, selb fünf in Hauskleidern und Schlafrock vor der Thüre s i t z e n, den schönen Abend zu genießen und in Hieronimus Knicker finden wir in der ersten Scene die Liebhaber und die jungen Schönen wiederum sitzend bei Tische.

Die letzte Oper ist ein Intriguenstück, nach einem in unserer Zeit nicht mehr neuen und dabei sehr laxen Plane. Der Hauptspaſs geht von dem Geizigen und seinem tauben Freunde Filz aus, der alles miſsversteht; der Werth ruht in einzelnen komischen und trefflich in Musik gesetzten Scenen, unter denen wir Knickers Hauptscene, die Arie des Filz, in der er versichert, recht gut hören zu können und das groſse Duett beider auszeichnen. Näheres und eine Zusammenstellung dieser Oper mit dem Doktor und Apotheker behalten wir uns vor, bis die letztere wieder gegeben wird.

Herr Spitzeder als Geiziger, Fräulein Eunicke als liebliches herziges Landmädchen und Herr Genée als Tauber leisteten viel Rühmenswerthes. Der erstere überraschte uns mit dem voll und gut intonirten groſsen D, das wir bisher noch nicht von ihm gehört hatten. Bei einem Künstler, der so weise Oekonomie über seine Mittel walten läſst, freut es uns ebenso, eine neue Ausdehnung seines Vermögens kennen zu lernen als dasselbe bei andern, die damit auf Kosten ihrer Rolle prunken, kalt und gleichgültig läſst.

X

Berlin den 11. November 1824.

Erstes Konzert des Herrn J. Moscheles.

Was würde ein alter Grieche, wenn er aus seinem Grabe erstünde, zu den Fortschritten unseres Jahrhunderts sagen, zu unseren Entdeckungen, Erfindungen, Anlagen, Verbesserungen, zu den Landstraſsen und Chausseehäusern, die wir im Monde sehen — oder anlegen, zu den antediluvianischen Menschen, die in Paris — von Steinanlagen, zu den Brücken unter Strömen und Bauten unter dem Grunde des Meeres (man frage nur in London und den englischen Steinkohlenbergwerken) zu unsern Wagen ohne Pferde, und Schiffen ohne Segel — der Dampf thuts! Und was würde der ehrliche Lasos, des Eupolis Sohn aus Hermione sagen, wenn er im heutigen Konzerte gewesen wäre! Macht der Mann nicht ein Aufhebens von dem Hippopotamos, den Teiresias Tochter Pyrene gesungen haben soll*) und der am Ende auf ein ordinaires dreigestrichenes c oder f oder g hinausläuft. Da sind wir weiter. Ein Ton — was ist ein Ton — den singt man gar nicht mehr. Es müssen auf jeden Wurf zwei Dutzend Töne sein, so lehrte Madam Grünbaum im heutigen Konzerte an der Arie „Parto" aus Mozarts Titus. Aber den ersten Takt lieſs sie wirklich ganz unverziert.

Und nun Herr Moscheles! Der Mann hat unstreitig die Erfindung gemacht, seine Finger ohne Beschwerde zu tranchiren und mit jedem Streifchen wie ein Meerpolip lustig und frisch fortzuhandtiren; denn sonst begreife ich nicht, wie er es angefangen haben könnte, oben Terzenlaufer, in Mitten Doppeltriller und unten

---

*) Zeitung No. 43, S. 367.

Arpeggio's, oder den Oktaventriller, nämlich
den Ausdruck nicht seiner brillanten Originali-
tät aufopfern. Herr [illegible] gegen wir noch ein-
mal, gehört zu der jungen Schule, sein Stil ist
reich an Harmonie, ohne den Gesang durch Auf-
[illegible] und unter andere Hexereien zu treiben. Beschreibe ich nicht getreu, so ist es nicht meine, sondern seine Schuld, denn die Töne liefen mir immer Schaarenweis unter den Ohren durch; wer kann da fest halten. Nun wollte ich zwar mehr als einmal wenigstens mit meinen Augen die richtige Bewandnifs erhaschen. Aber da kamen mir jedesmal so pikante geistreiche Nekkereien, so luftige verlockende Phantasieflüge, so interessante Zartheiten, dafs ich wol den Mund öffner gehabt habe, als die Augen.

Entschuldigen Sie daher, Herr Redakteur, dafs ich Ihnen nichts genaues zu berichten weifs. Man mufs wahrlich Herrn Moscheles mehr als einmal hören, um besonnen über ihn zu sprechen.

......s. ......s

London, 12. Oktober.

Das grofse Musikfest in Newkastle fand letzten Donnerstag mit allem nur möglichen Glanze statt. Das Haus war zum Ersticken voll und Madame Katalani war bei aufserordentlich guter Stimme, wie wir sie lange nicht gehört hatten. Sie mufste daher sehr von dem ungestümen Beifall leiden; jede Arie wurde noch einmal verlangt und dem englischen Parterre darf selbst die Königin des Gesanges so wenig etwas abschlagen, wie der König dem Hause der Gemeinen. — Mrs. Salmon, Miss Stephens nnd Mr. Braham sangen ganz ausgezeichnet und erhielten verdienten Beifall. Nur Mad. de Begnis entbehrten wir, obwol ihre Gegenwart auf dem Zettel angekündigt war. Vor Beginn des ersten Musikstücks wurde ein Certificat ihres Hausarztes verlesen, dafs sie durch eine bedenkliche Krankheit ihres Mannes abgehalten sei zu erscheinen. Dafür erboten sich Mad. Katalani und Herr Braham sehr gefällig (very generously) zwei Arien mehr zu singen und diesen Antrag nahm man mit Enthusiasmus auf. Die Aufführung erfreute sich eines so ungetheilten Beifalls, dafs am andern Morgen der Zudrang in der Kirche so grofs wurde, dafs der Billetsverkauf geschlossen werden mufste. — Bei der Aufführung des Freischützen in Konvent-Garden-Theater am 19. Oktober wurde die Wiederholung des letzten Theils der Ouvertüre des Jäger-Chors und des Trinkliedes (Drinking-Song) verlangt und alle anderen Musikstücke mit grofsem Beifall aufgenommen. — Alle Musikhandlungen kündigen theils Klavierauszüge der Oper mit 12 schönen Kupfern, theils einzelne Musikstücke an. Herr Klementi hat einen Auszug der ganzen Oper bearbeitet. Der Jägerchor ist mit Variationen von Kalkbrenner erschienen, der Walzer ist von Vogt und der Jungfernkranz von Sola arrangirt worden.

Aus Paris.

Eine der gewöhnlichen Phrasen über die vornehmsten Sujets der Oper ist, dafs man gegen sie konspirire. Der Heerd dieser Konspiration soll in dem Theater Louvois sein. Die italienischen Sänger, die man nur mit dem witzigen Spitznamen der Makaroni bezeichnet, sind auf die französischen Sänger ungeheuer eifersüchtig, und allerdings haben sie Ursache. Sie verwenden angeblich grofse Summen darauf, sich ein Klatschpublikum zu besolden, und man meint, dafs sie nur auf diese Weise sich gegen das merkwürdige Geschrei der Herren, Damen und Demoisellen halten können, aus denen die illustrissime academie royal besteht. Niemals hat diese Gesellschaft ihre Lungen mehr angestrengt, als in den letzten Darstellungen des Oedyp, der Karavane, der Danaiden und der Dido. Und nun meint man, die Emissaire der Makaroni wären gekommen, unsere guten Pariser zu überreden, dafs Derivis und Nourrit ganz verbraucht sind, dafs Madame Branchu nur den Mund öffnet, um den lateinischen Stofsseufzer: solve senescentem zu singen, dafs Madame Dabadie und Sainville sich nothwendig auf einige Jahre zurückziehen müssen und dafs sogar Madame Noel schwach zu werden angefangen, woran jedoch nur die Gaserleuchtung Schuld sein mag, worin unsere Akademiker jetzt die Ursache ihrer heiseren Kehlen finden. Einer der Haupt-

schreier der tragischen Oper frug kürzlich Rossini, ob er eine französische Oper komponiren würde; er erhielt die kurze Antwort: „Wer soll sie denn singen?" Anstatt also den, den Makkaronis erklärten Krieg fortzuführen, sollten unsere Virtuosen der königlichen Akademie lieber die italienische Oper besuchen und von Zeit zu Zeit daselbst eine Lektion im Gesang nehmen.

Von hier aus hat man verbreitet, dafs Rossinis Oper La Donna del Lago bei ihrer ersten Aufführung durchgefallen sei. Im Gegentheil sind wir versichert, dafs der Andrang bei jeder Vorstellung noch immer sehr grofs ist, weil wir darin Gelegenheit haben, die schönen Talente der Demoiselles Monbelli und Schiassetti zu hören.

Ueber die erste Aufführung von Winters unterbrochenem Opferfest.

Das Opfer des Herrn Winter war dem Publikum sehr erfreulich. Es stieg wie ein reiner Weihrauch bis zu dem Gewölbe des Tempels empor, um nur ein Lob zu wiederholen, was so nahe liegt, dafs es fast jeder aussprach. Dies Opferfest wurde nur durch Beifall und durch Thränen unterbrochen. Die Dichtung freilich ist, wie alle deutsche Arbeiten dieser Art, gegen unseren Geschmack, da zu viele empörende Unwahrscheinlichkeiten darin vorkommen. Uebrigens ist die Handlung einfach und erinnert an die Episode Alonzo in den Inkas von Marmontel. So mangelhaft aber auch das Gedicht ist, so ist doch der Eindruck, den die Musik macht, deren Zauber nicht einen Augenblick unterbrochen wird, zu grofs, als dafs dem Zuschauer Zeit zur Besinnung bliebe. Die Musik bemächtigt sich seiner, sie unterwirft ihn sich, sie führt ihn mit sich fort; erst am andern Tage konnte man sich auf die Fehler der Darstellung besinnen. Will man wissen, zu welcher Schule Herr Winter gehört, so antworte ich, zur guten, das heifst zu der von Gluck, Haidn, Mozart, Sachini, Mehul und sogar Rossini*), wenn dieser letztere in den Grenzen der Wahrheit und Natur bleibt, und den Ausdruck nicht seiner brillanten Originalität aufopfert. Herr Winter, sagen wir noch ein mal, gehört zu der guten Schule, sein Stil ist reich an Harmonie, ohne den Gesang durch Aufwand von Schnörkel zu ersticken, er verunstaltet ihn nicht durch gewaltsame Transpositionen von Quinten und Oktaven. Er nimmt ein einfaches Motiv, verfolgt es und entwickelt es ohne Anstrengung und wenn die Situation eine brillante Ausführung verlangt, so verliert man doch nie den Brennpunkt, in welchem alle seine Strahlen sich sammeln. Herr Winter verschwendet die Noten nicht, er nimmt die Züge wie ein Maler aus dem Leben, er fürchtet zu schaden, wenn er mehr hinzufügt. Diese Einfachheit ist das Geheimnifs aller Künste, sie war Raphaels so wie Racines, Michel Angelos so wie Glucks und so ist sie auch des Herrn Winters Geheimnifs. — Ich mufs gestehen, dafs ich mit einem Vorurtheile in die Oper ging, da ich früher seinen Tamerlan gehört hatte, ohne dadurch befriedigt zu werden. Allein die Ouverture und der erste Chor gewannen mich sogleich ganz, und die folgenden Musikstücke konnten nur mein Wohlgefallen steigern. Die Besetzung war so gut, als es eben möglich ist. Madam Florigny-Vallere, welche die Rolle der Irma (Myrrha) sang, war noch nicht ganz wieder hergestellt, Madam Montversan sang die Elvira mit grofser Kraft. Herr Lamate sang den Murney und liefs manches zu wünschen übrig. Herr Lamois den Inka und Herr Vallere den Oberpriester.

*) Eine etwas weitläuftige Schulanstalt, merkwürdig dadurch, dafs der Grofsvater vom nachgebornen Enkel gelernt hat.

IV.

N e u i g k e i t.

Wir wissen aus sicherer Quelle, dafs im bevorstehenden Karneval unter andern die Opern Euryanthe von Karl Maria von Weber und Jessonda von Ludwig Spohr aufgeführt werden und zwar unter Direktion der Komponisten, obgleich in der Regel niemand als die königlichen Kapellmeister und Musikdirektoren zur Direktion gelassen werden.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger

zum Freimüthigen und zur musikalischen Zeitung.

No. 9. Den 13. November 1824.

Literarische Anzeigen.

In der Rengerschen Verlags-Buchhandlung in Halle ist erschienen und durch alle gute Buchhandlungen (in Berlin durch die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Jahrbuch der häuslichen Andacht und Erhebung des Herzens, für 1825

von Elisa v. d. Recke, geb. Gr. v. Medem, Adler, Bretschneider, Demme, J. H. Fritsch, Fulda, J. Ch. H. und K. Ch. Gittermann, Haug, Justi, Marks, A. H. Niemeyer, Arth. v. Nordstern, Rienäcker, Strack, G. W. C. Starke, Weillodter, Wilmsen, Witschel, und dem Herausgeber J. S. Vater. — Mit Kupfern und Musikbeilage. Preis 1 Thlr 12 Gr. oder 2 fl. 42 kr. rhein. In gepreßtem Papier mit Goldschnitt, 2 Thlr. oder 3 fl. 36 kr. Rhein.

Nach freundschaftlicher Uebereinkunft mit dem sonstigen Herrn Verleger, erscheint dies Jahrbuch von jetzt an, dem Wunsche des Herrn Herausgebers gemäß, in seinem Wohnorte, in der oben genannten Buchhandlung; und der gegenwärtige Jahrgang liefert hoffentlich den Beweis, daß diese Unternehmung, in Absicht der äußeren Ausstattung, bei jenem Wechsel gewiß nicht verloren hat, so wie der reiche und mannigfaltige Inhalt auf sehr erfreuliche Weise von der warmen Theilnahme höchst würdiger Arbeiter zeugt.

Dies Jahrbuch gehört jedem Geschlecht und jedem Alter an; der Gedrückte wird darin Trost, und der Lebensfrohe wird darin heilsame Anregungen und Hinweisungen auf etwas noch Höheres, als seine Lebensfreuden, finden; und wenn dies Jahrbuch sich gleich vorzüglich mit zu einem Weihnachts-, Geburtstags- und Confirmations-Geschenk eignet: so ist sein innerer Werth doch an keine besondere Zeit gebunden, und wird in jeder stillen, einer ernsten Betrachtung gewidmeten Stunde einem religiösen Gemüths zur wohlthuenden Erwärmung und Erhebung dienen.

Verlags- und Commissions-Bücher der Creutz'schen Buchhandlung in Magdeburg. 1824.

Boston-Whist-Tabelle, 4. 2 Gr.

Kartenlegerin, die kleine, oder Kunst aus Karten wahrzusagen, ein Unterhaltungsspiel für frohe Gesellschaften. Fünfte Aufl. 16. 4 Gr.

Kochs, J. F. W., tausendjähriger Calender, zum schnellen und sichern Auffinden aller kirchlichen Feste und Wochentage jedes Jahres in diesem Zeitraum, gr. 8. geheftet. 8 Gr.

— dessen, 2, 3 und 4stimmig gesetzte Chorgesänge zu der in dem Preuß. Staate angeordneten Liturgie, in Ziffern. 4. 6 Gr.

— dieselben in Noten, 4. 8 Gr.

Kochbuch, Magdeburgisches, oder Unterricht für ein junges Frauenzimmer, das Küche und Haushaltung selbst besorgen will, 1r Band, neue vermehrte Auflage, nebst einem vollständigen Sachregister über alle 3 Bände dieses Werks, 8. 1 Thlr. 6 Gr.

Desselben Werks 2r Bd. 8. 1 Thlr.

— — 3r Bd. 8. 1 Thlr.

Lieder für Soldaten, mit Melodien, gr. 8 1½ Gr.

Liedertafel. Eine Sammlung von Liedertexten von denen Compositionen für 4 Männerstimmen existiren 16. 8 Gr.

Nagel, Dr. F. G., die Schule der Verstandesübungen, für Bürger- und Landschulen, 3r und letzter Th. (alle 3 Th. 66 Bogen stark kosten 2 Thlr. 12 Gr.) nebst einer kurzen Theorie der Denkübungen und der Muttersprache, als geistiges Bildungsmittel betrachtet, 8. 1 Thlr.

Dasselbe Buch ohne die kurze Theorie 2c. unter dem Titel:

Sammlung zweckmäßiger Epigramme, Räthsel, und anderer Spiele des Witzes und des geschärften Nachdenkens, zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für die reifere Jugend, herausg. von Dr. F. G. Nagel, 8. 22 Gr.

apart ist auch zu bekommen:

Nagel, Dr. F. G., über Verstandesübungen und den Unterricht in der Muttersprache als Bildungsmittel der Erkenntnißkräfte, eine theoret. Zugabe zur Schule der Verstandesübungen, 8. 4 Gr.

Nicolai, C. A. Vorlegeblätter zur Erlernung einer einfachen und leichten Handschrift; für Landschulen. 1tes Heft. 4. 6 Gr.

Oppermann, das Armenwesen und die milden Stiftungen in Magdeburg, vierte Nachricht: vom Jahr 1822. 8. 1 Thlr.

(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.)

Bei C. A. Stuhr in Berlin, Schloßplatz Nr. 2., ist erschienen:

Erzählungen von Henriette von Montenglaut. Preis 1 Thlr. 18 Gr.

Die Verfasserinn dieser Erzählungen hat schon durch mehrere Schriften im Gebiete der schönen Literatur ihr Talent bewährt, und auch in diesen Erzählungen erkennt man die geübte Feder einer geistreichen und feinfühlenden Frau. — Man findet hier 6 Erzählungen, nämlich: Frauenlieb und Männersinn; das Taschenbuch; das zerbrochene Herz; drei Tage in der Stadt; die Rosen vom Grabe und die Ruinen des Stammschlosses Rothenburg bei Grine im Braunschweigischen. (Eine Volkssage.) — Eine leichte Diction, eine Charakterschilderung, die eine aufmerksame Beobachterinn des menschlichen Herzens verrathen, und überraschende Situationen, werden gewiß dem Leser eine angenehme Unterhaltung darbieten, und er wird darin Nahrung für Kopf und Herz finden.

Bei J. J. Bohné in Kassel sind so eben folgende interessante Schriften erschienen und an alle Buchhandlungen (in Berlin an der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlungen) versandt:

Doering, Dr. G., Freykugeln. Prosaische und poetische Schüsse in Erzählungen, Gedichten- und Novellen, 8. Kassel, 1824. 1 Thlr. 10 Gr. oder 2 Fl. 33 Kr.

Humoristische Nachtwachen des ehemaligen brittischen Majors Hunopfrey Ravelin Esq. Der zweiten Ausgabe des Originals frei nachgebildet, von E. von S. 8 Ebend. 1825. 1 Thlr. 20 Gr. oder 3 Fl. 18 Kr.

Letzteres Werkchen ist insbesondere auch für den gebildeten Militair von vielem Interesse.

Bei C. A. Stuhr in Berlin, Schloßplatz Nr. 2., ist erschienen:

Gesellschaftsleben und Sitten in den vereinigten Staaten von Amerika. Geschildert in einer Sammlung von Briefen an einen Freund in England, während der Jahre 1818, 1819 u. 1820, von Miß Franciska Wright. Aus dem Englischen von Constantia v. B. 2 Bände, Preis 2 Thlr.

Je schneller und auffallender die Fortschritte der Cultur in Nordamerika gewesen sind, um desto größer ist das Interesse jedes Gebildeten für dasselbe, und das gesellschaftliche Leben und die Sitten eines Volks, frei geschildert, sind ein sicherer Maaßstab, um die Stufe der Cultur zu würdigen, auf welcher es steht. Geistreiche Frauen haben, beides zu beurtheilen, einen feinen Tact, und die Verfasserinn dieser Briefe hat ihn durch ihren scharfsinnigen Beobachtungen aufs Neue bekundet; sie gewähren eine interessante und um so mehr auch eine belehrende Lectüre, da sie die auf dem Titel erwähnten Gegenstände gleichsam in der Gegenwart berühren. Die Uebersetzerinn hat sich ein wesentliches Verdienst durch Weglassung der in der Urschrift befindlichen ermüdenden Aeußerungen über Gegenstände der Staatsverwaltung und Politik erworben.

Sichtung
des
Henhöferischen Glaubensbekenntnisses
für
die Besitzer der Originalausgabe
(Tübingen bei Fues),
wie auch des
Lindlischen Glaubensbekenntnisses
und der Schrift Ottos
der Katolick und der Protestant,
zur
nähern Kenntniß und Beurtheilung beider Religionen für Gelehrte und Ungelehrte, besonders aber, als ein immerbrauchbares Hülfsmittel für Religionslehrer bearbeitet
von Frank,
Paßau: Pustet, 1824. broch. 1 Fl. 24 Kr. oder 20 Gr.

Diese Schrift folgt, den sie veranlassenden 3 Brochuren fast Schritt für Schritt, und ist deßhalb für jeden Besitzer derselben in so ferne er das Lieb- und Gerechtigkeit gebietende audiatur et altera Pars nicht verhöhnt. ein unentbehrlicher Comentar.

(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.)

Bei C. A. Stuhr in Berlin, Schloßplatz Nr. 2., ist erschienen:

Chronologisches Handbuch der neuesten Geschichte,
enthaltend: die Begebenheiten vom Anfange der französischen Revolution an bis zum Ende der Revolution in Spanien, 1789 — 1823. Herausgegeben von Carl Stein. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

So kurz der Zeitraum auch ist, auf den sich dies Handbuch beschränkt, so enthält es doch bei den denkwürdigen Ereignissen, die es umfaßt, eine solche Masse wichtiger Begebenheiten, wie sie kein früheres Zeitalter aufzuweisen hat. Bei dieser fast unübersehbaren Fülle ist es ein Bedürfniß für jeden nicht ganz Ungebildeten, einen kurzen und deutlichen Leitfaden durch dies Labyrinth zu erhalten, welches ihm die Hauptmerkmale nach der Reihefolge der Zeit andeutet. Dieser mühsamen Aufgabe hat der Verfasser dieser Schrift mit Erfolg genügt, in welcher man über jeden zweifelhaften Fall sich Raths erholen kann.

Von den so beliebten und mit allgemeinen Beifall aufgenommenen
Phantasiegemälden
von
Dr. Georg Döring
ist so eben der dritte Jahrgang für 1825 erschienen, und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu bekommen. Der Preis ist 1 Thlr. 12 Gr. oder 2 Fl. 45 Kr. Frankfurt a. M. im Oktbr. 1824.

Joh. Christ. Hermann'sche Buchhandlung.

Bei Goedsche in Meißen ist erschienen, und in alle Buch- und Musikhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Amphion, Geschenk für Freunde des Gesanges

und des Pianofortespiels auf das Jahr 1825. Herausgegeben von J. Dotzauer. Ein musikalisches Vergißmeinnicht, in elegantem Einbande. 4. 1 Thlr. 6 Gr. oder 2 Fl. 15 Kr.

Können Geliebte, Freunde, Eltern und Kinder für einander eine sinnigere Gabe wählen, als diese frisch duftenden Blüthen unsrer ersten Componisten, von denen ein Spohr und Maria von Weber die Namenreihe der gefeierten Mitarbeiter dieses Werkes beschließen. Durch ein elegantes Aeußere eignet es sich besonders zu einen angenehmen Weinachts-, Neujahrs-, Geburts- und Namenstagsgeschenk. — — Was kann das Herz dem Herzen Schönres geben — Als wie Gesang und Saitenspiel!

Die längst erwartete

Neue Hamburger Bühne

Eine Sammlung der neuesten Lustspiele vom Director des Hamburger Stadt-Theaters, Schmidt. 8. 1 Thlr. Velinp. 1 Thlr 8 Gr.

ist jetzt erschienen.

Diese gediegene Sammlung wird um so willkommener sein, je weniger gute neue Lustspiele wir jetzt erhalten.

J. G. Herold j. Buchhändler in Hamburg.

(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.)

Anzeige.

Den mit ausgezeichnetem Beifalle in Frankreich aufgenommenen neuesten Roman Salvandy's:

Islaor, ou le Barde chrétien,

übertrage ich Deutsch für den Verlag von Karl Groos in Heidelberg

Mannheim den 25. Sept. 1824.

Fr. Karl Freyherr von Erlach.

Neue Musikalien.

Im Verlag der Keßelringschen Hofbuchhandlung zu Hildburghausen hat so eben die Presse verlassen und ist in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Variationen fürs Pianoforte componirt von Franz Stöpel. Op. 10. Fol. 12 Gr. oder 54 Kr.

Der Name des berühmten Herrn Verfassers ist die beste Empfehlung für dies neue schöne Kunstprodukt.

Neue Musikalien im Verlage der Hof-Musik-Handlung von C. Bachmann in Hannover.

Musik für Saiten- und Blas-Instrumente.

Campagnoli, B. Nouv. Méthode de la Mécanique progr. du Jeu de Violon, divisée en 5 Parties, et distribuée en 132 Leçons progr. pour 2 Vl. et 118 Etudes pour 1 Vl. seul. O. 21. 6 Thlr.

Enckhausen, H. Militair-Musik. O. 1. 1 Thlr. 20 Gr.

Fiorillo, F. Etude pour Vl. formant 36 Caprices O. 4. 1 Thlr. 6 Gr.

Fürstenau, A. B. Variations pour la Flûte princ. avec Orch. O. 26. 1 Thlr. 4 Gr.

Georg, J. Gerh. Var. für Violine, mit Begleitung einer 2ten Violine, Bratshe und Vlle. O. 1. 10 Gr.

— Potpourri über Themas aus der Oper: Der Freischütz, für Clarin. mit Orchester-Begleitung. O. 2. 1 Thlr 12 Gr.

Hildebrandt, C. F. Schlacht bei Salamanca. Großer Walzer für Orch. (oder 7stimmige Musik) 14 Gr.

Maurer, Louis, Variations sur un Air de l'Opera: La Famille suisse, pour Vl. avec Orch. O. 23. 1 Thlr. 4 gr.

— Potpourri sur des Thêmes de Preciosa, pour Vl. avec Orch. O. 24. 1 Thlr. 16 Gr.

Mayseder, J. 3me Polonaise p. Vl. avec 2 Vl. et Vlle. 1 Thlr.

Pechatschek, F. Grand Potpourri p. Vl. avec gr. Orch. O. 13. 2 Thlr.

— Adagio et Polonaise p. Clar. avec Orch. O. 14. 1 Thlr. 16 Gr.

Schwencke, Herm. Adagio e Rondo alla Polacca per il Violino, con 2 Vl., Viola e Vllo. O. 1. 20 Gr.

Stowitschek, J. G. Rondo für Violine, mit Begl. von 2 Violinen, Bratsche u. Vlle., Contrab. ad lib. O. 1. 20 gr.

Weber, C. M. von, Ouv. aus Preciosa für 2 Fl. 8 Gr.

— Ouv. aus Euryanthe, für 2 Fl. 8 Gr.

Für Pianoforte.

Amon, J. Adagio et 4 Variations. 5 gr.

— 3 Sonates avec Fl. obl. O. 92. N. 1. 14 Gr.

Gelinek, Var. nach dem Jägerchor aus dem Freischütz. 14 Gr.

Hildebrandt, C. F. Schlacht bei Salamanca, Großer Walzer. 6 Gr.

Körner, G. F. Variations faciles. 4 Gr.

Kreutzer, Conr. Ouv. a. Libussa, zu 4 Händen arr. von Sippel. 14 Gr.

Kulenkamp, 8 Pièces. Oeuv. 3. Liv. 1. 10 Gr.

Mayseder, J. Adagio et Rondo brill. Oeuv. 28. 14 Gr.

Polonaise à la Neumann. 2 Gr.

Potpourri über Thema's aus der Oper Euryanthe von C. M. v. Weber für Pfte., mit obligater Violine, von Louis Maurer. 18 Gr.

Preuſs, C. Var. über: Gestern Abend war Vetter Michel. O. 14. 7 Cr.

Ries, F. Air de H. R. Bishop av. 10 Var. O. 96. N. 2. 10 Gr.

— Air mil. de Bishop av. Var. Op. 96. Nr. 3. 9 Gr.

— Ballade ecossaise en Rondo. Op. 102. N. 1. 9 Gr.

Für Gesang.

Benson, S. Die Braut am Meerstrande. Gedicht von Rese, mit Pf. Begl. O. 43. 10 gr.

Ehlers, W. Arie aus Pigmalion: In unserm heut-gen Geist der Zeiten, mit Pf. und Guit. Begl. à 4 Gr.
Fürstenau, A. B. 3 Lieder mit Pfte. Begl. 4te Samml. 27tes Werk. 6 Gr.
Garcia, Duett aus dem Caliph von Bagdad: Vom treuen Arme (Ogni piacere) mit Pf. Begl. 7 Gr.
Keller, Carl, Gesänge mit Pf. Begl. N. 1—4. à 5 Gr.
— Gesänge mit Pfte. oder Guit. Begl. N. 2. 3. à 5 Gr.
— Gesänge mit Guit. oder Pf. Begl. 21tes Werk. (neuste Samml.) 18 Gr.
— — Einzeln, N. 1. Die Laute. 5 Gr.
N. 2. Romanze. 8 Gr.
N. 3. Arioso. 5 Gr.
N. 4. Abreise. 5 Gr.
— Gesänge mit Guit. od. Pfte. Begl. 22tes Werk. N. 1 à 3. 9 Gr.
Kreutzer, C. Die Sehnsucht, Gedicht von Schiller, mit Pf. Begl. 7 Gr.
— aus Libussa, mit Guit. Begl. Nr. 1. Cavatine: Lockend schallen aus der Ferne. 4 Gr.
— Nr. 3. Duett: Den holden Anblick. 5 Gr.
— Nr. 8. Polon.: So mög't ihr muntern Thiere weiden. 5 Gr.
— Nr. 20. Arie: Nun brich hervor, verschloßne Freude. 6 Gr.
Kuhlau, F. aus Elisa, Rom.: Mit blut'gem Schwerdt ging Saladin, mit Pfte. oder Guit. Begl. 4 Gr.
— Duett: Alles ruhet, mit Pf. Begl. 6 Gr.
Reichardt, Gust. 6 Lieder von Göthe, Tieck, Matthisson und Körner, mit Pf. oder Guit. Begl. 3tes Werk, 2tes Heft. 14 Gr.
Sind auch einzeln zu bekommen.
Sutor, W. Vierstimmige Gesänge. 1 Thlr.
Weber, C. M. v. Der arme Minnesänger: Laß mich schlummern, Herzlein, für Pfte. oder Guit. 4 Gr.
— Lied: Es singt ein Vöglein witt witt, mit Pf. und Guit. Begl. à 4 Gr.
— Die Zeit, mit Pf. oder Guit. Begl. 2 Gr.

Für Guitarre.

Hübner, Potpourri nach beliebten Thema's aus Preciosa, für Fl. und Guit. 9 Gr.
Kreutzer, J. Air tirol.: A Schüssel und a Reindel, avec 6 Var. brill. 4 Gr.
— 12 Pièces pour 2 Fl. et Guit. 1 Thlr. 16 Gr.
(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung zu haben.)

Musikalienverlag der Crentz'schen Buchhandlung in Magdeburg.

Asseburg, Frl. Walzer f. Pianof. 2 Gr.
Bergners Magdeburgsche Balltänze für Pianof. 14 Gr.
— Dessen neuer Triangelwalzer f. Pianof. 2 Gr.
Buschinsky, Potpourri-Cotillon, nach Webers Freischütz, f. Pianof. 10 Gr.
Drygalsky, 12 Nationalständchen, mit Pianof. Begleitung. 16 Gr.
Ecossaisen, vier, f. Pianof. 2 Gr.
Gesänge, 6, für vier Männerstimmen, ohne Begl. 16 Gr.
Giehl, das eherne Kreutz, mit Pianof. Begl. 4 Gr.
— Gruſs an Griechenland, mit Pfte. Begl. 4 Gr.
Himmel, an die Freunde, mit Begleitung des Pianof. und der Guitarre. 4 Gr.
Jordackywalzer f. Pianof. 2 Gr.
Kallenbach, vierstimmiges mit Zwischenspielen versehenes Choralbuch. Zweite verbess. Aufl. 2 Thlr. 16 Gr.
Kämmerers Tänze f. Pianof. 8 Gr.
Mackerodt, vierhänd. Stücke. 1s Heft. 12 Gr.
Montu, 2 komische Lieder, mit Begleitung des Pianof. und der Guitarre. 8 Gr.
Oginsky, Polonaise für Pianof. 2 Gr.
Siegmund, Resignation; Rondo f. Pianof. 2 Gr.
Walter, Maurerlied, mit Pianof. Begl. 4 Gr.
(In Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.)

Französische Literatur.

LIBRAIRIE de la Société Typographique de Méquignon-Havard et Boiste Père, Rue des Saints-Pères, No. 10, à Paris.

M.

Nous avons l'honneur de vous informer que nous venons d'établir à Bruxelles, centre du royaume des Pays-Bas, un dépôt général de tous les articles de librairie de notre maison, dans le but d'en faciliter l'acquisition à MM. nos Confrères, autant qu'il est en notre pouvoir.

Nous en avons confié la direction à M. Renaudière fils aîné, notre ancien commis, et nous avons l'espoir que par ses soins et son exactitude à remplir les demandes que vous lui ferez, il vous rendra de plus en plus agréables les relations que nous l'espérons, vous voudrez bien avoir fréquemment avec lui.

En vous adressant à lui directement, vous jouirez de l'avantage de recevoir de suite, et sans intermédiaire ni embarras de port, douanes, etc., les divers articles que vous lui demanderez, et si ce sont des ouvrages par souscription, d'être servi au fur et à mesure de leur publication; il aura l'honneur de vous adresser prochainement son catalogue.

Notre maison est connue depuis long-temps en France et même à l'étranger pour ne publier que de bon livres, et spécialement les plus beaux ouvrages religieux, tels que Bossuet, Bourdaloue, Massillon, Bible de Vence, Bible de Genoude, Dictionnaire de Feller, etc.; c'est en marchant sur nos traces que M. Renaudière fils aîné, justifiera votre confiance et la nôtre.

Nous le recommandons à votre bienveillance et vous prions d'agréer l'assurance de notre parfaite considération.

Paris, 1er septembre 1824.

MÉQUIGNON-H. ET BOISTE.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24. November **Nro. 47.** 1824.

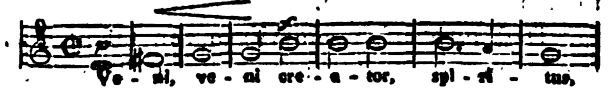
II.

Recensionen.

(Verspätet.)

Hymnus: „Veni creator spiritus" a quatuor vocibus, 2 Violinis, Viola, 2 Obois, 2 Cornibus, 2 Clarinis, Timpanis, Contrabasso et Organo, autore J. Schnabel Capellae-Magistro Wratislaviense. Wratislaviae apud F. E. C. Leukart.

Ein kleines tüchtiges Werk, welches sich als eine Festtags-Musik, etwa für den Nachmittag, wol empfehlen läfst und dem geschätzten Meister Ehre macht. Es besteht aus einem Allegro, welches gleichsam in drei Strophen eingetheilt ist. Nach einem kleinen Vorspiel der Instrumente beginnt der Chor piano, würdig und choraliter in unisono:



In dieser ernsten Weise singt der Chor unisono den ganzen Vers ab, während die Instrumente passend und effektvoll begleiten. Der zweite Vers C-dur FF. harmonirt: Tu septiformis munere, macht einen imposanten Eindruck. Der dritte Vers hat die alte Kirchen-Melodie des ersten in E-dur, aber harmonirt: Deo patri sit gloria. — Warum der geehrte Herr Verfasser das dolce auf diese Worte komponirt hat, wissen wir nicht. Der Effekt ist zwar durch die Abwechselung mit dem zweiten Verse ganz aufserordentlich schön, aber die Worte passen nicht zu einem so milden und bittenden dolce. Das crescendo auf surrexit ist wieder gut, forte: in sempiterna saecula, FF. Amen. Im ganzen ist der Eindruck bei so geringen Mitteln sehr grofs, die kirchliche und ungesuchte Einfalt thut einem recht wohl. —

Eine Partitur ist bei der Ausführung nicht nöthig, da das Werkchen im einfachen Kontrapunkt ohne Imitationen und Stimmverflechtungen, aber demohnerachtet grofs und innig empfangen ist; es ist daher nur in Stimmen deutlich abgedruckt.

v. d. O..r.

(Verspätet.)

Psalm, für Männerstimmen komponirt und dem Schullehrer-Seminar zu Breslau gewidmet, vom Kapellmeister Schnabel. Breslau bei Leukart.

Herr Schnabel macht hiermit allen Schullehrer-Seminarien ein angenehmes Geschenk, da es im Allgemeinen wol Kompositionen für Männerstimmen genug giebt, besonders für die sogenannten Liedertafeln; aber für die Seminarien, in welchen man bekanntlich nicht zusammen kommt, um zu essen und zu trinken, sondern sich an ernsten und geistlichen Sachen zu üben und zu erbauen, in der Hinsicht noch wenig geliefert ist, obgleich die Anzahl der Seminarien, im Preufsischen Staate schon allein, gar nicht unbedeutend ist. Herr K. M. Schnabel ist auch hier, wie in allen, dem Rec. von ihm bekannten Sachen, einfach, ungesucht, leicht fafslich und ausführbar, die Komposition will nicht mehr scheinen, als sie wirklich ist.

v. d. O..r.

---

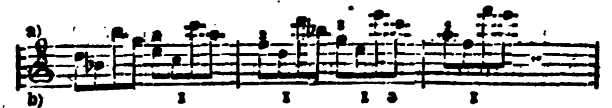
18 Caprices pour le Violon composées par A. Bohrer, chez Schlesinger à Berlin.

Bevor wir zur Beurtheilung vorliegenden Werkes schreiten, wird es nöthig sein, die Gattung dieser Tonstücke zu bezeichnen.

Kaprice, italisch capriccio, nennt man erstens ein Tonstück, bei dessen Verfertigung man sich weder in der Anlage noch in der Ausführung an eine bestimmte Form bindet; zweitens diejenigen Stücke, welche lediglich zur Uebung für Instrumente geschrieben sind. Ihre Bestimmung ist, den Instrumentalisten theilweise mit den musikalischen Figuren und deren leichtester Behandlung, so weit es die Natur eines Instrumentes erlaubt, bekannt zu machen.

Das oben angezeigte Werk gehört zur zweiten Gattung und eignet sich für solche Spieler, die schon einige Fertigkeit auf der Violine erlangt haben. Hinsichtlich der Erfindung und der Ausführung sind die meisten Stücke, bis auf einige Härten in der Modulation sehr zu loben und können vorzüglich als Vorübungen zu Herrn Bohrers gröſsern Kompositionen für die Violine empfohlen werden. Gemeinnütziger würden sie sein, wenn der Fingersatz bei zweifelhaften Stellen jedesmal angemerkt wäre.

In Fällen, wo steigende Oktavengänge vorkommen, wie z. B. in der ersten Kaprice, als:



ist die beigefügte Applikatur so, wie sie bei a steht; sichrer aber sind sie rein und nett vorzutragen, wenn man die bei b wählt; indem man leichter mit dem ersten Finger aus einer in die andere Position übergeht, als man beim Wechseln der Saiten sprungweis mit dem dritten Finger einsetzt. Die Bogenbezeichnungen sind mannigfaltig und auf das sorgfältigste vorgeschrieben; in dieser Beziehung wird sich ihrer Jeder mit groſsem Nutzen bedienen. Aber die Mittel, welche Abwechselung im Vortrage gewähren und zum Ausdrucke unerläſslich sind, als: piano, forte u. s. w., und an deren Ausführung ein Schüler zeitig gewöhnt werden muſs, sind fast durchgehends vernachläſsigt.

Der Stich ist sehr gut, wie sich das von allen Verlagsartikeln des Herrn Schlesinger voraussetzen läſst, aber nicht ganz korrekt. Auffallend ist die falsche Vorzeichnung bei No. 4 — wahrscheinlich soll es D-dur sein. Diese Uebungen sind getheilt zu haben, folglich der Ankauf derselben sehr leicht.

Fiaccola.

Trois Duos pour Violon et Violoncello composés par les Frères Bohrer, chez Schlesinger à Berlin.

Duetts, im strengsten Sinne des Worts, so daſs der Satz rein zweistimmig, jede Stimme Hauptstimme ist, und die Motive kunstgemäſs ausgeführt sind, findet man eben so selten, wie sie schwer, besonders für Instrumente einerlei Gattung, zu erfinden sind, und von der Menge nicht so geachtet werden, wie sie es verdienen. Aus diesem Grunde mögen wol Mozart, die beiden Romberge u. a. m. den mehrstimmigen Satz in ihren Duetten nicht ausgeschlossen haben, und lassen ihn mit dem zweistimmigen Satze, übrigens aber alle Foderungen der Kritik an Kompositionen dieser Art erfüllend, abwechseln. Die Sucht der Virtuosen, auch ohne vorhergegangenes gründliches Studium der Komposition, für ihre Instrumente zu schreiben, hat noch eine dritte Gattung sogenannter Duos zu Tage gefördert, die eigentlich nur Solos für zwei Instrumente genannt werden können und einem Gedicht vergleichbar sind, in welches sich zwei theilen und so recitiren.

Daſs auch auf diesem Wege von talentvollen Männern manches unterhaltende Tonstück für kleine Zirkel gewonnen wird, beweisen vorliegende Duos, welche schon durch den herrlichen Vortrag ihrer Autoren dem musikalischen Publikum auf das vortheilhafteste bekannt sind. Beide Instrumente sind in denselben bedeutend beschäftigt und verlangen gute Spieler, besonders, was den Vortrag betrifft; in solchen Händen aber werden die zwei ersten Duos, trotz ihrer mannigfaltigen Schwächen rücksichtlich der Ausführung, der Motive, Modulation etc. überall eine recht freundliche Aufnahme finden; das dritte aber, welches Anspruch auf Gelehrsamkeit macht, wird unter keiner Bedingung irgend Jemand ansprechen.

Fiaccola.

Quatrième Concerto pour le Violon avec accompagnement d'orchestre composées par A. Bohrer, chez Schlesinger à Berlin.

Diese Komposition gehört in die Gattung von Tonstücken, die eigens so eingerichtet sind, dafs ein Tonkünstler durch Ausführung der Hauptstimme seine Geschicklichkeit auf dem Instrumente, für welches sie geschrieben sind, beweisen kann, und schliefst sich würdig an die Konzerte von Kreuzer und Rode an, ohne so breit zu sein, wie das bei einigen dieser Meister der Fall ist. Die Ritornelle sind, wie man sie heut zu Tage gern hat, kurz; die Solos theils brillant, theils gesangreich und durchaus ansprechend. Die Solostimme ist nicht leicht auszuführen, enthält aber keine ermüdende Passagen oder schwer zu spannende Intervalle, welche eine grofse Hand und häufige Uebung erfodern, ohne dafs die Kunst dabei gewinnt. Die Begleitung ist leicht gehalten, die Solostimme hebend und tragend, ohne leer zu sein. Am meisten gefallen Rec. der erste und letzte Satz, welche fast durchgehends zu loben sind. Die Stelle, wo es Ref. seiner Ueberzeugung nach nicht kann, befindet sich im zweiten Solo des ersten Satzes. Hier wäre es dem ernsten Charakter dieses Tonstücks weit angemessener, wenn der völlige Uebergang ins Gemüthvolle, Heitere, noch bis zum Eintritt des Maggiore verschoben bliebe und mit dem 40. Takte, S. 4, nach der Prinzipalstimme, die Schlufspassage statt in A-dur in A-moll begönne, wie sie endigt. Diese Art aus Dur in Moll überzugehen, erregt ein unbestimmtes Gefühl von Freude und Trauer so dafs man zweifelhaft wird, welche Empfindung der Komponist eigentlich habe ausdrücken wollen. Sollte erstere vorherrschend sein, so mufste der Schlufs in A-moll wegfallen; sollte es hingegen letztere sein, so ist das lange Verweilen in A-dur dem beabsichtigten Zwecke ganz entgegen. Der zweite Satz hat ein sehr hübsches Motiv, ist aber viel zu lang. Durch ein geschwindes Tempo ist dieser Fehler, ohne dem Ganzen zu schaden, nicht zu verbessern; wol aber durch Herausschneiden eines Srückes im ersten Theile desselben und dessen Wiederholung im zweiten Theile, welches auf folgende Weise geschehen kann. Man überspringt nach den ersten 42 Takten 15 Takte; die zwei nächstfolgenden Takte werden statt in C-moll, in C-dur gespielt; mit diesen beiden bleiben zusammen 34 Takte stehen und 43 fallen nach diesen wieder heraus. Auf diese Weise wird zugleich das allzulange Verweilen in einer, von der Haupttonart ganz entfernten Tonart vermieden; ferner: die barbarischen Fortschreitungen von C-moll auf die Dominante von E-moll und später die von G-moll auf die Dominante von H-moll. Die Oktaven, welche sich im 36, 37 und 38 Takte in der Prinzipalstimme und im Basse befinden, konnten leicht vermieden werden, wenn der Bafs folgende Stelle erhielt, nämlich:



Fiaccola.

---

*) Trois Duos pour Violon et Violoncelle, composées et dédiées à Monsieur J. W. de Witzleben, par les Frères Bohrer. 3me livraison des Duos. A Berlin et (a) Paris, chez Schlesinger. Pr. 1 Th. 12 Gr.

Diese Duetts sind für die Kunstgeschichte eine eben so merkwürdige, als interessante Erscheinung. Man weifs wol, dafs im Allgemeinen Brüder einträchtig bei einander wohnen, dafs auch Reichardt und Naumann an einer Oper schrieben, (jeder einen Akt) dafs die Gebrüder Stollberg beide zugleich an einem Gedichte arbeiteten und mehre ihrer schätzbaren Produkte von ihnen zu gleicher Zeit entworfen sind; aber dafs zwei Brüder an einem Werke, an ein und demselben Allegro komponirten, ist wol nicht vorgekommen. Man kann nicht läugnen, dafs beide dieselbe Schule und denselben Unterricht genossen haben müssen, dafs ferner beide einem Geschmacke huldigen, beide, im Ganzen wie im Einzelnen, eine grofse und seltene Uebereinstimmung ihrer Gefühle und Empfindun-

*) Die S. 402 recensirten Duetten. Die hier folgende zweite Beurtheilung, früher veranlafst, ist erst jetzt eingegangen.

gen, ihrer melodiösen und harmoniösen Wendungen in sich verspüren müssen, wenn da ein Ganzes herauskommen soll und ein solches Ganze, wie die vorliegenden Duetts sind. Wir können nicht annehmen, daſs diese Duetts von einem der Herren Brüder komponirt seien und daſs der Komponist den andern Bruder aus brüderlicher Liebe zum Mitverfasser ernannt habe; denn alsdann müſste dem Cellisten eine eben so groſse Virtuosität auf der Violine, oder umgekehrt dem Violinisten die hohe Virtuosität des Cellisten zugestanden werden, was nicht leicht denkbar ist. Denn beide Stimmen sind mit gleicher rühmlicher Kenntniſs der Instrumente ganz eigenthümlich behandelt; man sieht, daſs eine jede nur ihrem Meister und ihrem Virtuosen den Ursprung verdankt.

Merkwürdig ist es auch, wie in diesen Duetten beinahe für alles gesorgt ist, was sie empfehlenswerth macht.

Im Allgemeinen muſs man ihnen eingestehn, daſs sie bei allen modernen und geschmackvollen Figuren, die gleichsam nur der Mode angehören, doch, nicht überladen, aus einer gewissen noblen und ruhig geläuterten Empfindung niemals heraustreten. Nichts erscheint gesucht, oder gemacht, sondern alles nothwendig und, bei allem Schweren des Einzelnen, natürlich.

No, 1 beginnt in A-dur Allegro moderato. Der Cellist sagt: „ich will das Thema nehmen und ein Solo spielen, begleite Du auf dem Cello.“ Gesagt, gethan. Bravo! Der Violinist sagt: „Nun komm ich, begleite Du.“ So ist die erste Reprise in etwas zu geraden, absetzenden Sätzen, aber geschmackvoll und immer interessant entworfen und der ganze Satz in Sonatenform gehalten. Ein Original-Duo, in welchem beide Stimmen Melodie haben und nach kontrapunktlischen Grundsätzen Harmonie begründen, ist es freilich nicht. Der vier- und dreistimmige Satz wechselt darin ab, obschon auch Stellen darin vorkommen, die jenen höheren Anfoderungen des a-due entsprechen. Wer aber die neun Quartetts des B. Romberg, in welchen das Violoncell allein konzertirend geltend gemacht wird, liebt, und manche Quartette für die Violine von Spohr, der wird in diesem Sinne auch unserm vorliegenden Duo seinen Beifall nicht versagen. Dieses Duo von den beiden Virtuosen zu hören, muſs ein groſser Genuſs sein. Den Instrumenten sind allerliebste Effekte abgewonnen, besonders dem Cello eine Guitarrenartige Behandlung im Pizzikato. Es folgt ein Andante (F-dur) in eben der Manier, welches dem Rec. weniger gefallen hat. Es präludirt in den letzten Satz Rondo, Allegro moderato A-dur angenehm hinüber, welcher überaus frisch und neu ist.

Das zweite Duett, E-moll u. Dur, macht den Komponisten viel Ehre. Nach einem vierstimmigen Einleitungs-Satze beginnt ein keckes, heiteres und doch dabei edles Allegro in Rondoform ¾ Takt, in welchem denn freilich die Schwierigkeiten nicht gering sind. Es ist mit hoher Virtuosität entworfen, tüchtig durchgeführt und in jeder Beziehung ein groſses Duo zu nennen, aber nicht Original-Duo.

No. 3 ist denn das Meisterstück. Es besteht 1) aus einem Prelude, moderato und 2) aus einer zweistimmigen Fuge. Rec. giebt aber dem Präludio unbedingt den Vorzug, so tüchtig auch die Fuge gearbeitet ist. Es ist reich an dem edelsten Gesange, der immer rein zweistimmig erscheint und nur mit langgehaltenen Füllnoten versehen ist, die dem eigentlichen, dennoch hervortretenden Duett nur noch mehr Reiz geben. Die herrschende Tonart ist C-dur, es modulirt aber in der Art der Präludien (freien Fantasien) überaus natürlich (ausgenommen den 10. und 11. Takt) in mancherlei Tonarten. Dabei hat es eine hohe, edle und ernste Empfindung, so daſs es etwa des Abends im Dunkeln, in einer leeren Kirche würdig vorgetragen, einen eigenthümlichen Effekt hervorbringen müſste. — Eine tüchtige zweistimmige Fuge aus F-dur ist der zweite Theil des Meisterwerks, die gediegen und natürlich, mit vielen Umkehrungen, den wackern Kontrapunktisten bewährt. Wenn wir das Präludium dieser Fuge vorzogen, so geschah es mehr deshalb, weil die Fuge eben nichts neues im Thema und in den Figuren hat, das Präludium aber sicherlich für diese beiden Instrumente noch nicht geschrieben ist. Die Fuge ist freilich der zweite, nothwendige Theil des groſsen Original-

Duo's, und macht ebenfalls einen trefflichen Eindruck.

Ob die beiden Herren Brüder auch wol dieses Duo zugleich erfunden haben? Wohl nicht. — Es weht darin nur der Geist einer grofsen mitgetheilten Empfindung. Man kann wol immerhin behaupten: einer habe es erfunden, aber beide es ausgearbeitet. Nun, dem sei wie ihm wolle, das Duo ist grofs und gut. Die andern beiden ersten sind ebenfalls zum Studium nicht genug zu empfehlen und werden Kennern und Liebhabern, die sich für das höhere im Spielen der beiden Instrumente ausbilden wollen, eine geistreiche Unterhaltung gewähren.

v. d. O...

Premier Pot-Pourri pour le Violon Principal, avec accompagnement de deux Violons, Alto et Bafse. Composées par J. Mayseder. Oeuvre 27. Pr. 1 Thlr. 16 Gr. A Berlin, chez Schlesinger.

Wer die Produkte dieser Art von Rode und Spohr für die Violine, die von B. Romberg für das Violoncell, kennt und liebt, der wird auch dieser Kleinigkeit Geschmack abgewinnen. Nach einer Einleitung aus G-dur folgt ein Thema aus B-dur, welches angenehm variirt ist. Die zum Grunde gelegten Themata waren dem Rec. nicht bekannt. Im Ganzen macht das Werkchen einen angenehmen Eindruck, wenn es zumal mit einer, dem wackern Spiel des berühmten Virtuosen ähnlichen Eleganz und Sicherheit vorgetragen wird. Es liegt gut in den Fingern und ist brillant. Die übrigen genannten Stimmen begleiten nur. Der Stich ist deutlich.

v. d. O...

III.

Korrespondenz.

Berlin, den 8. November 1824

Herrn und Madame Arnolds Konzert.

In dem, am 15. dieses, gegebenen Konzerte bewährte sich Herr Karl Arnold, dem von Petersburg aus ein guter Ruf vorangegangen war, als sehr geschickter Pianofortespieler von gutem Anschlage, bedeutender Fertigkeit und Ausdauer. Er überwand in den von ihm vorgetragenen eignen Kompositionen, einem Pianofortekonzerte, das schon früher bei Christiani in Berlin herausgekommen ist *) und einem Pot-Pourri über Russische Volkslieder, nicht geringe Schwierigkeiten und führte die langen Kompositionen mit Gleichheit, Präzision und Nettigkeit, auch mit derjenigen Nüancirung des Spiels aus, die man gemeiniglich guten Geschmack benennt — einer, wenn auch nicht immer karakteristischen, doch im Ganzen wohlthuenden Abwechselung von Forte und Piano, Legato und Staccato und so weiter.

Da wir in Berlin so manchen trefflichen Pianofortespieler besitzen, so eben Herrn Moscheles und ungefähr vor einem Jahre Herrn Kalkbrenner gehört haben, so werden wenigstens die hiesigen Leser eine nähere Karakteristik des Herrn Arnold als Virtuosen erwarten. Allein wie es in andern Beziehungen des Lebens Individualitäten giebt, die sich durch keinen bedeutend auffallenden Zug vor der Mehrzahl wahrnehmbar machen, so finden sich auch Komponisten und Virtuosen, deren Wirken durch keine eigenthümliche Eigenschaft bezeichnet ist, die, den allgemeinen Ansprüchen an Regelrichtigkeit, Geübtheit und so weiter genügend, weder originell sind — das heifst, eine bisher nicht vorhanden gewesene Eigenthümlichkeit zeigend — noch die entschiedenen Anhänger und Nachahmer einer fremden Originalität. Was sich nun in der bezeichneten Sphäre durch verständig angewendeten beharrlichen Fleifs erringen läfst, hat Herr Arnold in bedeutendem Grade bewährt und man kann erwarten, dafs er unter dem Einflufse gebildeterer Umgebungen noch manches Geschmack- und sinnwidrige, z. B. das übermäfsige Verweilen in den höchsten Regionen des Instruments ablegen wird.
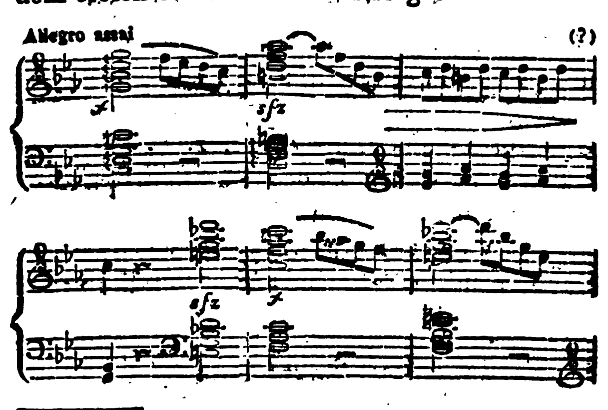
Madame Henriette Arnold erfreute die Zuhörer mit einer sehr angenehmen, in den Mitteltönen besonders weichen und klangvollen

---

*) Eine Beurtheilung dieser Komposition ist nächstens zu erwarten.

Stimme — die Tiefe schien weniger bedeutend, die Höhe schon vom zweigestrichenen a erzwungen. Sie zeigte sich nicht bloss als fertige, sondern auch, so weit man das in Rossinischen Kompositionen kann, als geschmackvolle Sängerin. Aber drei Rossiniaden zu singen und keine Scene von Mozart, von Karl Maria von Weber, oder ihres Gleichen — das war doch etwas arg und könnte fast Misstrauen gegen die höhere Ausbildung der Sängerin erregen. Hoffentlich war jedoch Gefälligkeit gegen das Publikum und die irrige Voraussetzung, dass es ein rossinisches sei, etwa nach Art des Wiener, die Veranlassung. Eines dieser Gesangstücke, ein Duett aus der diebischen Elster, wurde von der Konzertgeberin und Madame Seidler gesungen und die reizenden Töne dieser so beliebten Sängerin liessen manche Plattheit der Komposition glücklich vergessen.

Aber die Krone des ganzen Konzerts war eine Sinfonie von Felix Mendelsohn Bartholdi, die nach des Ref. Ueberzeugung zu den schönsten Hoffnungen von diesem jungen Künstler berechtigt. Ref. giebt diese Erklärung um so freudiger, da über das erste dem Publikum vorgelegte Quatuor des jungen Komponisten in dieser Zeitung *) anders geurtheilt worden ist und er dem damaligen Urtheile bei sich selbst beistimmen musste. In der jetzt aufgeführten Sinfonie trat nun neben tüchtiger Ausbildung jene Originalität, die bei dem ersten Werke zu wünschen blieb, jene geniale Glut, ohne die Künstler und Kunstwerk gleich Null sind, klar an den Tag. Ein sengend Feuer strömt aus dem ersten Satze des ersten Allegro



*) Ztg. No. 10. S. 168.
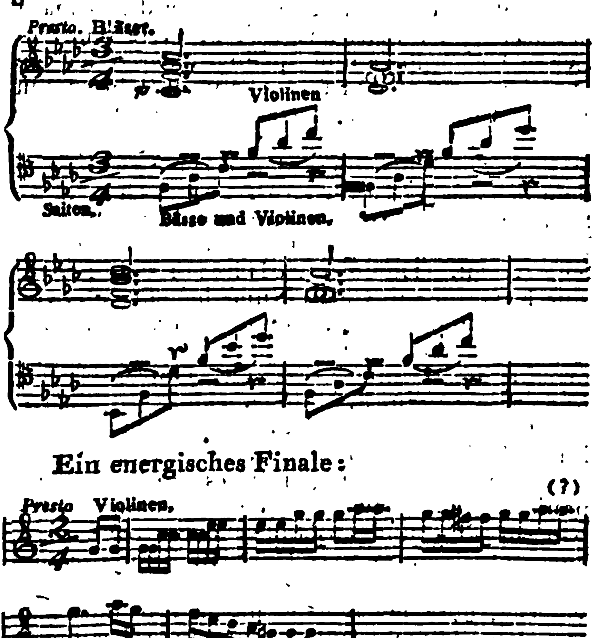


und im Seitensatze wallen diesem ungestümen Zürnen die Blasinstrumente wie eine Schaar flehender Jungfrauen in fliegendem Schleier entgegen — etwa in dieser Führung

So webt sich das Ganze trefflich fort, bis zu einem Halt; die geniale Pause wird noch sprechender durch die tief erklingenden und ruhenden Waldhörner und nun stürmt der Satz in der Art einer Beethovenschen Koda zum wirklichen Schlusse. Nach dieser einmaligen Aufführung zu urtheilen, schien es dem Ref., als sei der Komponist zu verschwenderisch mit dem Tutti des Orchesters und besonders den Pauken umgegangen; aber es ist wahrlich eine kräftige Lust und starke Verführung, diese mächtigen Klangwerkzeuge zu beherrschen und man muss sich die kluge Sparsamkeit in hartem Kampfe mit sich selbst abgewinnen. Ferner schien dem Ref. der Hauptsatz nach Verhältniss seiner unbändigen Kraft nicht breit genug ausgelegt; hatte die Begeisterung den Komponisten zu früh zur Feder gerissen?

Das nun folgende Adagio oder Andante schien sich nach seinem feierlichen Beginnen in der Mitte in zu weiche, fast süssliche Weisen,

*) Diese und die übrigen Stellen aus der Sinfonie sind erst drei Tage nach dem Konzerte aus der Erinnerung niedergeschrieben. Ref. glaubt daher nicht ihre Genauigkeit Note für Note, wol aber die Richtigkeit im Wesentlichen verbürgen zu können.

besonders der Flöte, zu verlieren, wurde auch, obgleich es viele Schönheiten enthält, dem Ref. durch das geniale Scherzo aus dem Gedächtnisse gedrängt. Die wilde Laune dieses Scherzo, fast zum vernichtenden Hohne gesteigert, milderte sich in dem hinreissend schönen Trio zu sehnsüchtiger Wehmuth. Bläser und Saiten treten sich hier ungefähr in dieser Weise gegenüber:



Ein energisches Finale:

schloss einheitsvoll die schöne Komposition, von der Ref. gern ausführlicher spräche. Denn wie ist es für einen Freund der Kunst hoch erfreulich, einen Künstler — einen von den Seltnen, die die rechte Weihe empfangen — zu begrüssen!

Marx.

Berlin den 18. November 1824.

Zweites Konzert des Herrn I. Moscheles.

Das heutige Konzert gehört zu den glänzendsten, die seit einigen Jahren in Berlin gegeben worden sind. Herr Moscheles gewährte uns im heutigen, wie in seinem ersten Konzerte den Genuss, einen in jeder Beziehung vollendeten Künstler zu sehen. Publikum und Orchester zeigten sich enthusiasmirt; das letztere namentlich bewies eine, im Konzertsaale ziemlich seltene Präzision, Energie und Delikatesse und Herr Moscheles liess nur den einen Wunsch übrig, ihn länger bei uns zu sehen und in mehren Konzerten zu hören. Virtuosen sind den Kometen vergleichbar. Sie stehen nicht, wie Komponisten, herrschend im Mittelpunkte eines durch sie beseelten Kreises, sie mögen nicht leicht einen solchen Herrscher dienend begleiten; frei und fremd ziehen sie durch alle Regionen, Staunen und Anregung bringend und dann in weite Fernen entschwindend. Aber Berlin ist wol längeres Verweilen werth.

In der Regel genügt es, einen Virtuosen ein oder zweimal zu hören, um seine Individualität kennen zu lernen und damit alles Interesse, das er gewähren kann, erschöpft zu haben. Herr Moscheles gehört zu den wenigen Ausnahmen. Es ist zu geringe, von den Schwierigkeiten zu reden, die er mit unglaublicher Leichtigkeit überwand. Denn so selten ein so hoher Grad technischer Ausbildung gefunden wird, so kann er doch von den meisten Menschen, **wenn sie nur recht wollen**, erlangt werden. Mehr interessirt schon der eigne Stil, der sich in Herrn Moscheles Spiele vorherrschend zeigt. Sylphenhafte Leichtigkeit und eine kecke, dabei aber stets feine Laune bewegt sich in seinem Spiele; die schwersten Tonfolgen fliegen vorüber, als würden die Saiten nicht von Hämmern und Tasten und Fingern geschlagen, sondern von einem flüchtigen Lufthauche berührt; und aus diesem Fluge drängen sich so neckisch, so dreist kleine Akzente hervor, dass auch der aufgeregteste Hörer überrascht wird.

Ueber alles dies geht dem Ref., was Herr Moscheles als Komponist geleistet. Er gesteht, dass ein grosser Theil der gedruckten Werke dieses Künstlers ihm keine zu hohe Erwartung eingeflösst hatte (pariser Livres und englische Pfunde mögen wol manches dabei erklären) und dass es ihn um so mehr überraschte, im ersten Konzerte ein Es-dur-Konzert und im zweiten ein G-moll-Konzert zu hören, die beide, besonders aber das letztere, unbedingt vortrefflich sind, ja zu dem Besten gehören, was in diesem Kompositionsfache geleistet worden ist. Das G-moll-Konzert hat eine Tiefe, eine Grossheit der

Ideen und besonders im Adagio eine so fantasiereiche, dichterisch schöne Instrumentation, dafs man (ein seltner Fall bei Virtuosen) leicht des Spieles über die Komposition vergessen konnte, dafs man fast beklagen mufste, einen so schönen Satz an die Bedingungen des Virtuosenthümlichen geknüpft, das herrlich beseelte Orchester mit dem hölzernen Pianoforte (so schön es gespielt wurde) vermischt zu sehen.

Weniger bedeutend schienen dem Ref. die freien Fantasien, mit denen Herr Moscheles seine Konzerte schlofs; doch mufs er sie interessant, einiges in ihnen schön nennen. Im zweiten Konzerte fantasirte Herr Moscheles über einige unmittelbar vor dem Beginnen ihm vorgelegte Themata und behandelte sie gewandt und interessant; selten mag wol ein Paar tausend Menschen gegenüber für eine solche Aufgabe mehr geleistet werden; nur Hummels Fantasien bleiben jedem, der ihn gehört hat, unvergefslich.

Madame Grünbaum, die den Konzertgeber in beiden und Herr Stümer, der ihn im letzten Konzert unterstützte, bewährten ihre Gesangfertigkeit zum Wohlgefallen der Zuhörer.

S. K.

Konzert und Oper in Leipzig.

Vom 16. November.

Am 29. September wurde im Saale des Gewandhauses das erste Abonnement-Konzert gegeben. Eine gute Wahl der Musikstücke, vortrefflich ausgeführt, gewährten sowol den anwesenden Mess-Fremden aus den ersten Städten Europa's, als auch den hiesigen Verehrern der Tonkunst einen wahren Hochgenufs. — Mozarts Meister-Sinfonie (C-dur mit der Schlufsfuge) führte unser braves Orchester, unter der ruhigen und sicheren Leitung des Herrn Konzertmeisters Matthäi, exakt und kräftig aus; nur wurden die Tempi ein wenig zu schnell genommen. Solche gehaltvolle Werke erfodern einen deutlichen Vortrag: im schnellen Zeitmaafse fliefst Alles in einander, welches in der Fuge, besonders mit den Bässen, so prompt und deutlich sie auch eintraten, in einigen Stellen der Fall war. — Der Sinfonie folgte eine Scene der Amira mit Chor: ma tu mi svela i sensi tuoi! aus Ciro in Babilonia von Rossini; zart und lieblich gesungen von Demoiselle Veltheim, Königl. Sächs. Hofsängerin aus Dresden. — Hierauf spielte Herr Konzertmeister Matthäi sein neuestes Violin-Konzert (E-moll) mit besonderer Kraft und Fertigkeit; gleichsam als wollte er zeigen: ich verstehe auch schwer und schwülstig zu schreiben und auszuführen. Mit innigem Gefühl trug er das schöne Adagio vor und mit Leichtigkeit überwand er die beinahe halsbrechenden Schwierigkeiten. Die wunderlichen Uebergänge und Sprünge, deren sichere Ausführung nur der fassen kann, welcher genau mit dem Instrumente vertraut ist, machten daher auf die Menge keinen Total-Eindruck. — Der zweite Theil begann mit der Ouverture zu dem Schausp.: die Ruinen von Athen, von L. von Beethoven, eine zur Eröffnung des Theaters in Pesth bestellte und leicht hingeworfene Arbeit. Demois. Veltheim sang hierauf eine Kavatine mit Chor: Nume benefice etc. von Gneco; und erhielt, so wie im ersten Theile, wieder allgemeinen Beifall. Den Beschlufs machte die Hymne „Preis dir, Gottheit!" von Mozart. — Am 8. Oktober gab Herr Kapellmeister Bernh. Romberg ein Extra-Konzert im Saale des Gewandhauses. —

Ueber die Leistungen dieses würdigen Komponisten und Virtuosen auf dem Violoncell, haben sich in- und ausländische Blätter sattsam ausgesprochen. — Als Herr B. Romberg mit innigem Gefühl eine Elegie für das Violoncell vortrug, hört' ich Jemand neben mir leise aussprechen: Ja wohl sollten wir einen Trauergesang anstimmen, dafs ein solches Talent wie alles Grofse und Schöne, dem Wechsel der Zeit erliegen und alles Sterbliche der Natur den schuldigen Tribut zahlen mufs! — In einem Thema mit Variationen und Rondo für das Violoncell zeigte dessen Sohn Karl, dafs er den Vater, so wie er vor mehren Jahren in voller Blüthe stand, bald erreichen werde. —

(Schlufs folgt.)

IV.

Unbeabsichtigter Kontrast.

(Eingesandt als wahres Begebnifs.)

Ueber den Mühlendamm *) zogen am vorigen Sonntag Abends fünf angetrunkene Schlösser- und Schmiedegesellen Arm in Arm, stiefsen händelsüchtig alle Begegnenden über den Haufen und sangen — natürlich fortissimo:

Einsam bin ich
Nicht alleine.

H.

*) Kolonnade in Berlin.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1. Dezember **Nro. 48.** 1824.

II.

Recensionen.

Deux Sonates pour le Piano-Forte et Violoncelle ou Violon par Louis van Beethoven. Oeuvre 102. N. 1 et N. 2. à Vienne chez Artaria et Komp.

Ein Werk der neuesten Muſse unsers groſsen Meisters. Man braucht nicht zu sagen, dafs es, wie alle seine Werke, sich durch Originalität nicht allein von allen übrigen Produkten andrer Komponisten, sondern auch von seinen eigenen Kompositionen auffallend unterscheidet. Der unerschöpfliche Born seines groſsen und leuchtenden Genies strömt jedesmal, frisch und hell, einen neuen Erguſs seiner Empfindung hervor und bei jeder neuen Gabe muſs man sich nach öfterm, wiederholtem Durchspielen gestehn, daſs sie nicht allein schön, sondern auch bisher noch nicht gehört sei, weder von ihm, noch auch natürlich von einem andern.

No. 1. Keck und fest beginnt das erste Allegro (D-dur) und wird nur durch eine sanfte Kantilene des Cello unterbrochen, welche süſs versöhnen möchte:

Cello.

aber nicht kann. Die angeregte Leidenschaft einer etwas gewaltsamen Empfindung herrscht bis zum Ende des Satzes, dessen Schluſs höchst neu und interessant erscheint.

Der zweite, länger ausgeführte ist ein Adagio con molto sentimento d'affetto, in einer trüben, fast abgespannten und kranken Empfindung gehalten, welche durch den Seitensatz in D-dur wohlthätig unterbrochen wird, jedoch nicht so tröstet, wie es im Anfange desselben scheinen sollte. Das Thema kehrt zurück in D-moll, wird in derselben Tonart mit unruhigen Figuren fortgesponnen, erscheint noch einmal sempre pp. wie ein unglücklicher, schauerlich schwebender Schatten und leitet zum folgenden dritten und letzten Satze ein. Dieses Adagio bewegt sich vier Seiten lang seltsamer Weise nur auf D minore und maggiore; sollte dieſs vielleicht der Grund sein, warum dem Rec., trotz dem, daſs er die einzelnen Stellen unendlich schön findet, das Ganze nicht in dem Grade, lieb geworden ist, wie es bei andern Sätzen seines gefeierten und verehrten Lieblings-Komponisten der Fall zu sein pflegt?

Es folgt nun eine 6 Seiten lang künstlich gearbeitete Fuge, der Rec. wenigstens Orginalität zugesteht. In der Regel pflegen Fugen eine Menge von Gemeinplätzen und verbrauchten Figuren zu haben, weil sie gewöhnlich ihre Entfaltung den sogenannten griechischen oder Kirchen-Tonarten mit ihren bekannten und bis zum Ueberdruſs gehörten Fortschreitungen und harmonischen Kettengängen verdanken, so daſs eine Fuge dieses alten Zuschnitts der andern so ähnlich ist, wie ein Ei dem andern. Das kann man von dieser Fuge nicht sagen, so wie von keiner Beethovenschen und deshalb muſs die Kritik vorsichtig sein. Die Meinung eines einzelnen über den ästhetischen Gehalt dieses Werks, kann hier nicht sehr in Betracht kommen, da alles Neue jederzeit frappirt. Wenn Rec. seine Meinung aber offenherzig gestehen soll, so kann er diese Fuge nach dem fleiſsigsten Durchspielen nicht schön nennen, trotz dem, daſs sie künstlich gearbeitet und höchst originell ist. Vielleicht wird sie ihm nach jahrelanger Bekanntschaft lieber. Ein anderes ist es mit der Fuge in der As-Sonate Op. 110 *) Diese ist auch ori-

*) Ztg. No. 10, S. 87.

ginell und künstlich gearbeitet, aber dabei so süfs und natürlich in jeder Stimme gesungen, dafs man sie immer mit sich trägt. Es ist mit den Fugen-Kompositionen eine ganz eigene Sache. Schöne Fuge, (wir verstehen darunter solche, die 1. durchgängig originell sind, keine zum Ueberdrufs gehörten Gemeinplätze haben, die 2. bei aller äufsern, technischen Kunst, doch 3. schönen natürlichen Gesang in allen Stimmen, und Wahrheit einer einmal erfafsten Empfindung haben und eben deshalb auch 4. die Nothwendigkeit ihrer an sich etwas gezwungenen Form einleuchtend machen und bewähren), solche Fugen also gehören zu den weifsen Sperlingen in arte musices. Dem Händel war die Fugenform schon herrlich aufgegangen und seine Fugenarbeiten im ewig schönen Messias erfüllen den Kenner und Nichtkenner mit der tiefsten Bewunderung. — Eine Fuge wie diese vorliegende aber, wird schwerlich Jemandem gefallen können, weder dem Kenner, noch — und noch weniger dem Nichtkenner. Sie klingt 1. nicht und 2. erweckt sie keine bestimmte Empfindung. Das Thema ist für eine so ernste Durchführung zu lustig und kontrastirt auch defshalb mit den beiden vorigen Sätzen zu grell. Wie viel lieber hätten wir statt dieser Fuge einen andern Satz, ein Beethovensches Finale gehört! Es bleibt daher zu wünschen, dafs Beethoven die Fuge nicht so absichtlich ergreife, da sein grofses Genie ja über jede Form erhaben ist. Dafs er Fugen arbeiten **kann**, würde jeder geglaubt haben, auch wenn er niemals eine geschrieben hätte; denn ein Finale zu arbeiten, wie das in der Sinfonia eroica aus Es, ist ein noch ganz anderes Kunst- und Meisterstück als eine — Fuge. Eine eben so unwahre als unschöne Empfindung erweckt (beiläufig frei heraus gesagt), die Doppelfuge im Requiem „Kyrie eleison." — Ein solches Thema mit einem so krausen Nebensatze von einer Chormasse fest und mächtig im Allegro abgesungen, ist kein Kyrie eleison, wäre viel eher ein „Confutatis." Es thut dem Rec. und gewifs jedem, der unbefangen fühlend nicht an grofsen Namen klebt, so leid, dafs der unsterbliche Mozart in diesem seinen, übrigens so herrlichen und verklärten Werke einen so **argen** Mifsgriff gethan hat, der den grofsen Eindruck der Einleitung in eines jeden andächtigen Zuhörers Brust von Grund aus verwischt und am Ende des Stücks noch einmal so schmerzlich beleidigt. **Das ist keine Andacht** und wird nimmermehr eine werden. Wie anders würde sich zu diesen rührenden, heiligen Worten, eine ruhige, bittende, einfache Palestrinasche Akkordenfolge mit bittenden Figuren ausgenommen haben.

Nr. 2. hat dem Rec. entschieden besser gefallen, als die erste. Diese Sonate besteht aus einem Einleitungs-Andante C-dur, welches eine süfse, liebliche Melodie zum Thema hat. Es ist eben so einfach und rührend, als herzlich, eine bittende, weiblich schöne Empfindung athmend. Hart und rauh, im männlichen Zorne, beginnt ein kurzes Allegro (A-moll) in der Sonatenform, wahr und glücklich erfunden, in grofser Einheit bis zum Schlusse durchgetobt.

Ein Adagio aus C-dur präludirt sanft, wie auf einer Laute zu dem ersten schönen Einleitungssatze hin, welcher in ein heiteres lebensfrohes Allo vivace aus C-dur kindlich übergeht. Dieses Finale ist ganz des grofsen Genius würdig. Lieblich schaukelnde, helle Diskantriolen wechseln in weiblicher Zartheit mit den kräftigen Bafsstellen, die männlichem Fufstritte zu vergleichen sind. Auch hier drängen sich dem Ausübenden, wie in andern fantasiereichen Werken eines Beethoven, eine Menge von schönen Empfindungen und Ideen auf, die der Stempel der ächten Kunstprodukte sind. Ein solcher Satz ist mehr werth, als eine Menge noch so künstlicher Fugen, die höheren Anfoderungen nicht entsprechen. Der Stich ist deutlich und schön, der Preis nicht angegeben.

v. d. O...

III.

Korrespondenz.

Konzert und Oper in Leipzig.

Vom 16. November.

(Schlufs.)

Im zweiten Abonnement-Konzerte am 10. Oktober sang Demois. **Veltheim** nach der Sinfonie (C-moll) von **Ries** eine Scene und

Arie von Mozart und spielte hierauf ein Quartett für Pianoforte von Kuhlau. Auf dem Konzert-Zettel stand „Grofses Quartett," es hätte aber stehen sollen: Langes und breites Quartett. So brav daher auch Demois. Veltheim spielte, so überfiel doch manchen Zuhörer ein unwillkürliches Gähnen. Demoiselle Veltheim sang noch im zweiten Theile eine Arie mit Chor aus Griselda von Pär und hatte sich, wie im ersten Konzerte des allgemeinen Beifalls zu erfreuen.

Am 18. Oktober gab Herr Ignaz Moscheles im Saale des Gewandhauses ein Extrakonzert. Er spielte sein neuestes Pianoforte-Konzert (G-moll) grofse Variationen mit einleitender Fantasie über das französische Vaudeville: au clair de la lune etc. mit Begleitung des Orchesters und eine freie Phantasie. Fertigkeit, Sicherheit und Geschmack, diese drei Haupteigenschaften eines guten Pianoforte-Spielers, besitzt Herr Moscheles im hohen Grade; dies sei genug gesagt, um nicht abgenutzte Weihrauchs-Floskeln zu wiederholen. — Herr Moscheles wurde, was selten und daher hochzuachten ist, von einer Kunstfreundin, der Mad. Weifse (Tochter des verewigten Schicht) und von den Herren Hering und Genast unterstützt. Madame Weifse sang mit Herrn Genast ein Duett aus: Ginevra di Scozia von Sim. Mayer und mit Herrn Genast und Hering ein Terzett aus der Oper. la villanella rapita, von Mozart. Mad. Weifse darf sich als Dilettantin kühn den ersten Sängerinnen zur Seite stellen, denn sie besitzt alle die Eigenschaften, welche sich bei einer guten Sängerin vereint finden.

Im dritten Konzerte am 21. Oktober, hörnen wir einmal wieder eine Sinfonie von Jos. Haydn welche ganz vortrefflich ausgeführt wurde. Hierauf sang Demoiselle Karoline Queck eine Scene und Arie: dunque mio figlio io rivedrò! von Pär. Demois. Queck ist im Besitz einer jugendlichen kräftigen und angenehmen Stimme und kann bei anhaltendem Fleifs und gründlichem Studium recht brav werden. Sie ist für die Abonnementkonzerte engagirt. Ein Flöten-Konzert von Dotzauer, (Manuscript) welches Herr Grenser, Mitglied des Konzert- und Theaterorchesters, vortrug, ist eine leere und gehaltlose Komposition; aber eine neue Hymne von Friedrich Schneider: la Musa ai onori con giubbilo etc. ist eine Komposition des Meisters würdig. Sie wurde unter Leitung des Herrn Musikdirektor Schulz kräftig und präcis ausgeführt.

Am 23. gab Herr Moscheles ein zweites Konzert und der Saal war wieder zahlreich besetzt. Das Konzert, (Es-dur) welches Herr Moscheles spielte, ist gehaltreicher als das Konzert (G-moll) welches ein wenig an Dussek erinnerte. Herr Köckert sang eine Scene und Arie aus der Oper: Euryanthe von K. M. von Weber, die eben keinen sonderlichen Eindruck machte. Dies war auch der Fall mit der Ouvertüre, die nach der vierten Ausführung so kalt wie nach der ersten liefs. Die Ursache mag wol sein, dafs diese Oper zu sehr ein Ganzes ist, daher einzelne Sätze aus dem Zusammenhange gerissen nicht effektuiren können.

Im vierten und fünften Konzerte hörten wir die Sinfonie A-dur von Beethoven und No. 1 Es-dur von Feska. Eine Sinfonie von unserm Orchester zu hören ist immer einer der Hauptgenüsse, und Leipzig ist wohl auch der einzige Ort, wo jedes Mal eine Sinfonie ganz ausgeführt wird. —

Am 6. November gab Herr Joh. David Buschmann ein Extrakonzert und liefs sich auf dem von ihm erfundenen Tasten-Instrumente: Terpodion hören. Der Ton wird durch die Reibung geordneter Holz-Stäbe bewirkt und ist dem der Glasharmonika ähnlich, aber voller und sanfter. Sobald auf diesem Instrumente vierhändig gespielt wird, so erfodert es eine genaue Einspielung; dies war aber nicht immer der Fall, indem der Primarius die Tasten stärker anstrich, als der Secundarius und dadurch den Bafs, der ohnehin gegen den Diskant schwächer klingt, unterdrückte, Madame Finke sang eine Arie aus der Oper Sofonisbe von Pär und erhielt allgemeinen und verdienten Beifall. Sie scheint mehr für die Kammer als für die Bühne geeignet. — Im Theater sahen wir „Don Juan," „der Schnee" und „die Wiener in Berlin." — Don Juan füllt immer das Haus, denn diese Musik wirkt auf den

Ungebildeten wie auf den Gebildeten. Dafs sie aber nicht von allen Sänger und Sängerinen gehörig aufgefafst wird, ist mir am 24. Oktober wieder klar geworden; sonst würde Herr Genast (Don Juan) das Allegro G-dur, am Schlufse des ersten Finale nicht zum presissimo getrieben haben und zwar so zur Ungebühr, dafs das Orchester es kaum ausführen konnte, und blofs darum, um auf dem Theater herum rasen und in einer Seiltänzer-Stellung ein Pistol abfeuern zu können. Auch im Anfang des zweiten Finale, welches schnell genug genommen wurde, trat Herr Genast noch schneller ein, so dafs, wenn nicht bald darauf der 6/8 Takt für die Blasinstrumente eingetreten wäre, das Orchester in Unordnung kam. Wie darf ein Individuum sich so etwas erlauben, und wie kann Herr Präger, der als ein tüchtiger Musikdirektor anerkannt ist, seine Autorität gleichsam mit Füfsen treten, sich die Tempi vorschreiben und von der Bühne herab leiten lassen! Dergleichen Eigenmächtigkeiten verdienen öffentlich gerügt zu werden, und dafs ich Wahrheit spreche, welche zu reden ich mich nie scheuete, werden mir Sachverständige, deren Namen ich jederzeit nennen darf, bezeugen. — Mögen Andere, die mit den Individuen des Theaters in nähere Berührung kommen, durch Konvenienz gebunden in ihren Urtheilen wie die Katze um den heifsen Brei herum gehn; mir soll das gleich seyn. — Wer aber schon auf der höchsten Kunststufe zu stehen glaubt, sich über alle Kritik erhaben dünkt, alle Kritiker mit Schimpfworten bezeichnet, ihnen Prügel diktirt, überhaupt Reden führt, die den Künstler herabwürdigen und der Kritiker nicht fürchtet; — dessen Versündigungen gegen die Kunst müssen um so strenger gerügt werden. — Madam Finke (Elvire) gewinnt als Sängerin immer mehr die Gunst der Sachverständigen, könnte sie nur freier im Spiel sich bewegen und wollte fleifsiger ihr Kostüm ordnen. — Madame Werner (Anna) scheint zu beherzigen, was Hoffmann über Don Juan sagt; vorzüglich gut trägt sie die Rezitation vor. Demois. Böhler ist ein liebenswürdiges Zerlinchen und Herr Fischer als Leporello gut. Lobenswerth ist es, dafs er nicht, wie so Manche, im letzten Finale als Spafsmacher da steht: denn hier verläfst wol den Leporello die gute Laune.

Der Schnee, komische Oper in vier Aufzügen, Musik von Auber, liefs im Ganzen genommen das Publikum kalt; jedoch gefielen einzelne Gesangstücke, besonders die Arie des Grafen, worin er die Annehmlichkeiten des Winters preist. Herr Höfler sang diese Arie, wie immer, mit vielem Fleifs. Die Musik ist ein Allerlei von Boieldieu, Isouard und Rossini. Von Rossini ist aber noch eine Dosis Zucker zurückgehalten und nachdem die Speise zubereitet war, darüber gestreut worden. — Die Partie des Fräuleins übersteigt, was den Gesang betrifft, die Kräfte der Demois. Böhler. Jedoch leistete sie alles Mögliche und war im Spiel vortrefflich. Dies gilt auch von Herrn Genast (Fürst von Neuburg). Besonders ihm und der Demois. Böhler gelang es, die Zuschauer zu fesseln. Auch Herr Fischer (Gärtner) gab sich viel Mühe und spielte mit natürlicher Laune. Wollte er doch immer natürlich bleiben, so würde er dem Kenner mehr gefallen. Ueberhaupt sollten die Herrn insbesondere Gellerts Worte beherzigen: Wenn deine Kunst dem Kenner nicht gefällt, so ist es schon ein böses Zeichen etc. — Die Partie der Prinzessin ist nicht von Bedeutung, und Madame Werner schien sich nicht darin zu gefallen. —

Die Wiener in Berlin, Liederposse in 1 Akt von K. v. Holtei, verfehlte auch hier ihren Zweck nicht und wird ihn nirgend verfehlen, wo die Karaktere erträglich dargestellt werden und man den berliner und wiener Dialekt nachzuahmen versteht. Der Demois. Böhler (Louise von Schlingen) und Herrn Devrient (Franz) gelang letzterer vorzüglich, und beide hoben diesen leicht hingeworfnen Scherz wol am meisten. Bei Herr Koch (Hubert) war die Aussprache mehr jüdisch wie wienerisch. Madame Köckert (Dörthe) war ganz als Berlinerin zu Hause. — Die Liederchen sind schon allgemein bekannt, gewähren aber doch, gut vorgetragen, eine angenehme Erinnerung. —

Am 31. Oktober, als am Reformations-Feste wurde in der Kirche zu St. Pauli von dem unter dem Organisten Wagner gebildeten u. aus Stu-

direnden bestehenden Sänger-Vereine aufgeführt: Credo von Diabelli und Halleluja von Niemeyer, komponirt von Hermann, gewesenem Mitgliede dieses Vereins. Das Credo ist ohne Begleitung und das Halleluja hat eine Begleitung von sämmtlichen Blasinstrumenten. Beide Sätze wurden präcis und kräftig ausgeführt. — Ob der Musikverein, aus Dilettanten bestehend und die Lyra, welche beide manchen angenehmen Genuſs gewährten, diesen Winter fort bestehen werden, steht bei den — Göttern? nein! bei den Interessenten! — „Lieber Bruder, dich zu fassen“ ect. singen Simeons Brüder „Joseph und seine Brüder,“ und das müssen die Mitglieder auch thun, wenn diese Institute im Strome der Vielköpfigkeit untergehen sollten. Es bleibt ihnen ja das groſse Konzert, das Theater und alljährig ein seltener aber wahrer Hochgenuſs von der Singe-Akademie unter der Leitung des Herrn Musik-Direktor Schulz, welche in diesem Jahre noch zum Besten des Pensions-Fonds für alte und kranke Musiker die Sündflut von Schneider aufführen wird. — Scherzend sagte Jemand: an all denen Ueberschwemmungen ist gewiſs Schneiders Sündflut Schuld.

C. F. Ebers.

Dresden, den 1. November 1824.

Am 6. Oktober gab Herr Moscheles im Saale des Kaufmännischen Vereins ein Konzert, in welchem er ein neues Konzert in Es, Variationen über ein östereichisches Lied (in der Flora bey Artaria zu finden) und zum Schluſs eine freie Fantasie vortrug. Das Konzert (mit 3 obligaten Pauken) enthält der hübschen Motive, brillanten und überschweren Passagen genug, und scheint uns (nach einmaligem Anhören) auch solider gearbeitet als das in E. Dessen ungeachtet aber schien es auf das kleine Publikum (Herr Moscheles hatte zu hohe Preise gesetzt) wenig zu wirken, obwol es höchst vollendet vorgetragen wurde. Der Grund hiervon scheint uns also doch in der Kompositions-Manier zu liegen, obwol von unserm überhaupt schwer zu erregenden Publikum weit schwächere, aber gefühlvollere und gefühlvoller vorgetragne Kompositionen günstiger aufgenommen worden sind. Für bloſse staunenerregenden Dinge mögen die Pariser mehr Empfänglichkeit haben. Die Variationen hatten denselben Erfolg. Nur am Schluſs in der freien Fantasie gelang es Herrn Moscheles durch angenehme und recht glücklich durchgeführte Motive das so eisige Publikum nicht nur zu erwärmen, sondern sogar in Feuer und Flammen zu setzen. Das schien uns aber auch natürlich; denn muſs es nicht jedem Kunstsinnigen höchst interessant sein, einmal gleichsam Ohren- und Augenzeuge bei einer solchen Tongeburt sein zu können, von der die meisten der, Konzert und Opern besuchenden Menge überhaupt sich gar keine Idee machen können! Noch höhern Reiz gewährt es dem Kenner, den Ideengang des eben schaffenden Künstlers zu verfolgen, der ihn dann, ist er wahrhaft inspirirt, bald auf Höhen, bald in anmuthige Thäler führt, seine Erwartungen bald täuscht, bald übertrifft, und ihn so in immerwährender Spannung erhält. In diesem ewigen Erwarten, getäuscht und überrascht werden aber besteht der eigenthümliche, bezaubernde Reiz der freien Fantasie, die, aller strengen und beengenden Regeln enthoben, unsre Seele in zauberischem Fluge in alle Sphären des Schönen zu führen vermag. Die Fantasie des Herrn Moscheles glich einem angenehmen Morgenspaziergange in einem nett angelegten, etwa dem Weimar'schen Parke.

Herr Fürstenau, erster Flötist der hiesigen Kapelle, gab am 15. Oktober ein Konzert. Seine Vorzüglichkeit, die besonders in einem trefflichen Stakkato, kromatischen Tonläufen, Arpeggiaturen u. s. w. besteht, ist, da er viel reist, hinlänglich bekannt, und es bleibt uns nur zu berichten, daſs er ein neues, selbst gefertigtes und eben nicht viel sagendes Konzert und Variationen mit vielem Beifall vortrug. Sein Vortrag ist eben so gefühlvoll als brillant, wodurch er das Unbedeutendste zu heben und sich Beifall zu erringen weiſs. Unsre sonst treffliche Funk war der Scene und Arie aus v. Webers Athalie nicht gewachsen, machte unverzeihliche Abänderungen und hätte überhaupt besser gethan, sie ganz wegzulassen, da auch die Begleitung (aus Mangel einer kräftigen Direktion) höchst schwankend und unsicher war.

Wie aber ist es möglich, den Genufs zu beschreiben, welchen uns, Kennern und Laien, Bernh. Romberg (der Einzige!) am 22. Okt. durch sein Konzert gewährte! Hier ward denn auch einmal dem armen, fast nur immer auf Mängel lauernden Kritiker wohl; denn Rombergs anerkannte und nicht mehr zu bestreitende Meisterschaft als Tonsetzer und Virtuos, enthebt ihn im Voraus aller kritischen Besorgnisse und er kann sich einmal, so wie jedes andre Menschenkind, in sorgloser Unbefangenheit und Ruhe dem reinen Genufse hingeben. Da nun, wie gesagt, keine Feder im Stande ist, den Gefühlen, die durch solche Kunstleistungen erregt werden, Worte zu leihen, (jeder Kunstfreund sollte ein solches seltne hohe Kunstfest roth anstreichen) so bleibt auch weiter nichts zu berichten, als dafs unser Publikum zu seltnem Enthusiasmus begeistert wurde, und dieselben Gunstbezeugungen auch die Leistungen der Kinder, Bernhardinens Gesang und Karls Cellospiel, in reichem Maafse spendete. Zu Anfange des Konzerts gab uns der Meister eine Ouvertüre zu seiner Oper: Alma (deren Aufführung so eben in Kopenhagen vorbereitet werden soll) zum Besten. Sie ist edel, kräftig und trefflich gearbeitet, nur eigentlicher Originalität scheint sie uns zu ermangeln. Am 27. Okt. spielte Romberg auch bei Hofe, während — der Tafel, die den Grofsfürsten Konstantin und Nikolaus und dem Prinzen Leopold von Sachsen-Koburg zu Ehren war. Wie störend aber für beide Theile, Künstler und Hörer, eine mit der Kunst sich so unvereinbare Beschäftigung, und nebenbei das rücksichtlose Ab- und Zugehen und Tellergeklapper der Bedienung sein mufs, wird wol von jedem, ohne Auseinandersetzung eingesehn und eingestanden werden. Doch aber soll der frohsinnige Bernhard in seiner unversiegbaren gutmüthigen Laune in der Probe bei einer Kadenz geäufsert haben: „Er sei gewifs, dafs bei diesem rührenden Triller männiglich das Beifsen vergessen müsse??" —

Die italienische Oper wechselte in der letzten Zeit mit Meierbeers: „Margarithe d'Anjou" und Morlacchi's: „La gioventù di Enrico V." Nothnagel waren: „Tankred" u. „la gazza ladra."

Meerbeers Margaritha hat unter den Freunden und Kennern der Tonkunst viele Verehrer und mit Recht; denn trotz dem Streben des Herrn Meerbeer, all' seine Habe (um augenblicklichen donnernden Beifall flatterhafter Italiener buhlend) in Rossini's geisttödtende Formen zu zwängen, findet der Freund deutscher Kunst, dem zerbrechlichen Gefäfse dennoch so viel ächten Geist entsprudeln, dafs er sich unwillkürlich zu Stofsseufzern, wie: „Schade für Meerbeer, dafs er seine Himmelsgabe um so nichtigen Gewinn für das Jetzt verschleudert; Schade für uns, dafs unsre Gleichgültigkeit für alles Heimische ein solches Genie veranlafsen konnte, ein Ueberläufer, ein Gottes- (Kunst-) läugner zu werden, statt dafs wir durch warme und freudige Würdigung seines Leistens in ihm eine feste Burg vaterländischer Kunst gewonnen und erhalten hätten" veranläfst sieht. Es kann vielleicht noch kommen, dafs sich einmal irgendwo eine deutsche hohe General-Direktion herabläfst, Herrn Meierbeer zu veranlafsen, eine deutsche (seinem Geiste freilich mehr zusagende) Oper zu komponiren; aber ist es dann nicht vielleicht zu spät, wenn all' die herrlichen Jugendblüthen eines so reichen Geistes von den Raupen schon zerfressen sind?! — O des beweinenswerthen Anstaunens fremder Erbärmlichkeiten, das uns von jeher in allen Dingen als unmündige Kinder, denen fremdes Brod Semmel ist, erscheinen liefs! —

La Gioventù di Enrico V. von Morlacchi hat sich bei ihrem ersten Erscheinen eines sehr günstigen Erfolgs (nämlich bei unserm italienischen Opernpublikum) zu erfreuen gehabt. Später liefs, so wie wir gleich anfangs vermuthet hatten, diese Theilnahme in etwas nach. Der Tonsetzer wollte die Manier seiner Landsleute, eine einmal gefafste Idee zu Tode zu dreschen, umgehen, verfiel aber durch das Streben, Interesse zu erregen, in den Fehler, zu viel Motive auf einander zu pfropfen, wodurch seine Arbeit unklar und für die Folge ermüdend werden mufste. Unter vielem neu aufgeputzten Alten, findet sich zwar, besonders in den komischen Partien manches Neue und Gute, der Besitzer wufste aber sein Vermögen nicht gehörig zu verwalten, und

so wurde er vor der Zeit insolvent. Uebrigens gehört diese Oper, durch die trefflichen Leistungen der Damen Funk und Tibaldi, und des Hrn Benincasa, zu den besten Aufführungen der italienischen Oper.

(Schluſs folgt.)

Berlin, den 22. November 1824.

Herr Konzertmeister Möser beginnt in diesem Winterhalbenjahre von Neuem das verdienstvolle Wirken für das wahre musikalische Beste des hiesigen Publikums, das schon am Schluſse der vorigen Winterkonzerte in dieser Zeitung mit gerechter Anerkennung erwähnt worden ist*). Nachdem er damals die Sinfonia eroica, und später Herr Ritter Spontini die A-dur-Sinfonie von Beethoven aufgeführet, hat er die Berliner jetzt mit der groſsartigsten aller Sinfonien, der aus C-moll von Beethoven, die bisher noch nie hier gegeben worden, bekannt gemacht.

Das musikalische Publikum ist Herrn Möser für so herrliche Gaben den gröſsten Dank und die ausgezeichnetste Hochachtung schuldig, um so mehr, da er dabei von keinem Eigennutze geleitet wird (denn wenn er so meisterhaft, wie in dem heutigen Konzerte, spielt und gar noch von Talenten wie der Madame Grünbaum und des Herrn Moscheles unterstützt wird, füllt sich der Saal auch ohne Sinfonie) und da in Berlin noch immer so blutwenig für höhere Konzertmusik geschieht. Dieser Gegenstand ist schon früher in der Zeitung berührt worden, allein er erscheint so wichtig, daſs er eine nähere Erörterung verdient.

Während in Berlin für die Oper — nicht sehr vieles, aber sehr groſses geschieht, ist die Konzertmusik fast bis zur untersten Stufe herabgesunken. An gehöriger Anzahl von Konzerten fehlt es nicht; vielmehr drängt sich ein Virtuos nach dem andern zum Konzertgeben, meist ohne andere Ansprüche, als die sich auf technische Fertigkeit, allenfalls durch modische Vortragsmanier**) herausgeputzt, gründen. Aber der gröſste Theil dieser Virtuosenkonzerte gereicht dem Publikum zum wahren Verderb. Man gewöhnt sich, gehalttose Musik gedankenlos mit anzuhören; wo nichts das Gefühl und den Geist anregt, da muſs der Hörer zerstreut werden, an Aussendingen haften und sich der Empfänglichkeit für ein Ganzes, nach gerade für Kunst überhaupt, entwöhnen. Jede unserer Konzertversammlungen giebt dafür den Beweis. Wird wol jetzt selbst der ausgezeichnetsten Leistung eine allgemeine und bis zum Ende anhaltende Aufmerksamkeit? Kann man nur zwanzig Takte anhören, ohne durch Geplauder rechts und links gestört zu werden? Und das geht nicht etwa von einigen Ungebildeten aus, denen es geglückt ist, sich einzudrängen, wo sie nicht hingehören. Nein; Personen von der feinsten Bildung, die sich in keinem andern Verhältniſse so weit vergessen würden, jemand zu unterbrechen, oder sonst zu beunruhigen, halten es gar nicht mehr für störend und unschicklich, im Konzerte die lebhaftesten Unterhaltungen zu führen. Man kann im Allgemeinen annehmen, daſs von jedem Konzerte die Hälfte ganz verloren geht und die andre Hälfte nur in Einzelheiten — hier ein netter Triller oder Laufer, dort ein angenehmes Piano — im Vorübergehen erhascht wird. Diese Zerstreuung hat sich, von den Konzerten aus, so weit verbreitet, daſs es selbst in den beliebtesten Opern schwer hält, vor allem Scharren, Poltern, Thürschlagen und Reden die Ouvertüre zu hören.

Das ist schlimm; aber der Vorwurf trifft nicht die Zuhörer, sondern die Künstler und besteht darin: daſs sie nicht vermocht, oder daſs sie vernachläſsigt haben, die Zuhörer durch künstlerisch gehaltvolle Leistungen zu steter Aufmerksamkeit zu gewöhnen. Die Zuhörer sind als solche passiv; sie können nur empfangen, was ihnen gegeben wird; sie werden, was die Künstler ihnen gegenüber aus ihnen machen. Hört ein Publikum stets gute Musik, so wird es für sie empfänglich und durch ein edleres, in

*) Ztg. No. 18. S. 163.

**) Neulich hörte ich eine Harfenspielerin die Saiten bis zum Zerspringen reissen, dazwischen aber unerwartet minutenlange pianissimo's anbringen, so pianissimo, daſs man gar nichts mehr vernahm. Warum sie das gethan, weiſs ich nicht, mags auch nicht wissen, frage Sie, Herr Redakteur, aber: ist das etwa modische Vortragsmanie?

Anm. des vorwitzigen Setzers.

ihm erwecktes Interesse an den Kunstwerken von allen Aeuſserlichkeiten abgezogen. Wird ihm dieses Bildungsmittel entzogen, so artet es den trägen Künstlern nach und amüsirt sich, so gut es gehen will, an Seiltänzereien der Virtuosen oder an dem Putz einer Sängerin, oder den Reizen der Nachbarinnen. Das führt denn nach gerade dahin, daſs man schon stillschweigend voraussetzt, (wenn es auch nicht zum klaren Bewuſstsein kommt) bei einer musikalischen Aufführung lasse nur die Persönlichkeit der Spieler oder Sänger Interesse hoffen — und hiermit ist die Entartung des Publikums vollendet.

Weil aber das Publikum seine Richtung in Kunstsachen von den Künstlern erhält, so ist es eine leere Ausflucht, wenn Konzertgeber bisweilen uns überreden wollen: sie würden gern bessere Konzerte geben, müſsten sich aber nach dem Geschmacke des Publikums bequemen. Man gebe nur wahrhaft geschmackvolle Konzerte, so wird das Interesse des Publikums nicht ausbleiben; das zeigte eben jetzt wieder Herrn Mösers Konzert. Ja man darf erst dann nicht besorgen, daſs das Publikum gegen die zweite Hälfte der Winterkonzerte abgestumpft wird und nach gerade in allen Virtuosen nichts weiter sucht und sieht, als Taschenspieler, die „alles durch Geschwindigkeit" machen.

Freilich werden die längsten und stärksten Deklamationen bei denjenigen Konzertgebern nichts ausrichten, die, ohne künstlerischen Beruf, nichts als ihre Technik zu Markte zu bringen haben und gar nicht begreifen, was man noch mehr verlangen könne. Diese mögen ihre Konzerte geben, wie sie können; nur wollen wir ihnen ein für allemal die ehrenhafte Ueberschrift ihrer Bekanntmachungen

grosses Konzert

streitig machen. Ein Konzert, in dem nur persönliche Geschicklichkeit zur Schau getragen wird, ist kein groſses; auf diesen Titel giebt nur die Aufführung einer gröſsern Komposition z. B. einer vollständigen Sinfonie, einer Kantate oder wenigstens eines groſsen Ensemblestücks Anspruch. Gönnen wir diesen Konzertgebern die erschwungene Einnahme und das Händeklatschen einer bewunderungsfertigen Menge; loben wir ihre Gelenkigkeit, ihre starke Lunge, ihren Fleiſs; aber unsere freudige Theilnahme unsere innige Hochachtung wollen wir den ehrenwerthen Künstlern aufbewahren, die Herrn Mösers Beispiele folgen und unsern Dank ihm, der mit so trefflichem Beispiele vorangegangen ist. Und Herr Möser möge überzeugt sein, daſs selbst derjenige Theil der Zuhörer, dem der Sinn für groſse Kompositionen noch nicht ganz aufgegangen ist, wenigstens deutlich in sich ahnet, daſs ihm hier etwas edleres und besseres, als bisher gegeben werde. Wir wünschen daſs Herr Konzertmeister Möser seine ehrenvolle Thätigkeit nicht unterbrechen und diesem ersten Konzerte noch mehre folgen lassen möge.

Marx.

IV.

Berichtigung.

Die Arie aus der Oper Semiramis von Katel, welche in No. 45. Seite 390 der Zeitung mit so auszeichnendem Lobe erwähnt worden, ist, wie der Redaktion erst heute bekannt geworden, nicht von Herrn Katels, sondern von Herrn Karl Blums Komposition. Der unverschuldete Irrthum des Herrn Referenten ist der Redaktion wahrhaft erfreulich. Denn so gründlich sie von der vollkommnen Unparteilichkeit des Herrn Berichterstatters überzeugt ist, kann doch nun auch nicht einmal bei Miſsdeutenden der Argwohn entstehn, daſs bei dem groſsen Vorzuge, den diese Arie vor der ganzen Oper Katels erhalten hat, eine leicht denkbare Vorliebe für unsern geschätzten Komponisten obgewaltet habe.

Bei dieser Gelegenheit erlauben wir uns die Frage: warum wird, selbst nach der Rückkehr der Madame Seidler, noch immer nicht Prinz Riquet von Herrn K. Blum, warum werden noch immer nicht die Edelknaben von Herrn von Lichtenstein wieder aufs Repertoire gebracht? Opern, die sich immer mehr die Gunst des Publikums zu erwerben schienen.

Berlin, den 26. Novbr. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

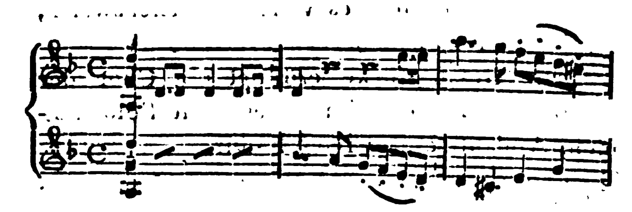
Den 8. Dezember — Nro. 49. — 1824.

II.
Recensionen.

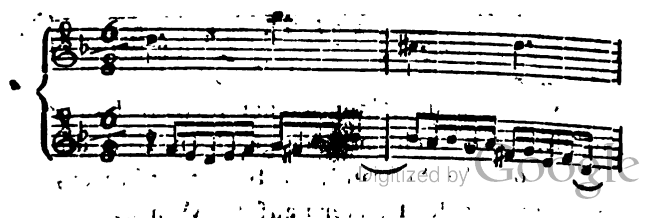
Das Ende des Gerechten, Passions-Oratorium von Friedrich Rochlitz, in Musik gesetzt von Johann Gottfried Schicht, Kantor und Musikdirektor in Leipzig, geboren den 29. September 1753, gestorben den 16. Februar 1823. Partitur. Leipzig bei Friedrich Hofmeister. Preis 10 Thlr. *)

Es kann Ref. nicht anders als höchst erfreulich sein, das musikliebende Publikum auf das Erscheinen eines Werkes aufmerksam zu machen, welches seinem innern Gehalte nach zu den Ausgezeichneten in dieser Gattung gehört und schon als Schwanengesang des verewigten verdienstvollen Tonsetzers lebhafte Theilnahme erwekken mufs. Ref. fand sich bei'm Lesen der angezeigten Partitur besonders durch die Kraft und das Jugendfeuer angezogen, welche in mehren Stellen derselben walten und die, in Erwägung des so weit vorgerückten Alters des Komponisten auf die Lebendigkeit seines Geistes schliefsen lassen. Korrektheit und Gründlichkeit des Satzes sind Wesenheiten, die man bei einem Manne, der einen so anerkannten wissenschaftlichen Ruf, wie Herr Schicht besafs, ohnehin voraussetzt. Um so erfreulicher aber ist es, in dem vorliegenden Werke wahrzunehmen, wie er rüstig mit dem Geiste der Zeit fortgeschritten, ohne irgend einer Manier zu huldigen, oder durch Tonmassen Effekte zu erzwingen, die hier oft mit geringen Mitteln bewirkt werden und sich klar und gediegen aus dem innern Reichthum der Harmonie entwickeln. Sollte man auch die Behandlung der Blasinstrumente dem vorherrschenden Geschmacke nach stellenweise zu mager finden, so ist der Komponist schon durch die Würde des Gegenstandes, durch die Einfachheit der Behandlung, die hier schlechterdings keine Ueberladung an Figuren zuläfst und durch die Sorgsamkeit, mit welcher er seine Singstimmen als Hauptprinzip des Ganzen hervortreten läfst, hinlänglich gerechtfertigt. Da wo sie, Mannigfaltigkeit, Haltung und Fülle in das Kolorit des Tongemäldes bringen sollen, fehlen die Blasinstrumente nie.

Das Oratorium beginnt mit einer Ouvertüre aus D-moll in zwei Sätzen. Erstens, Adagio maestoso $\frac{4}{4}$, aus einem Imitations-Satze

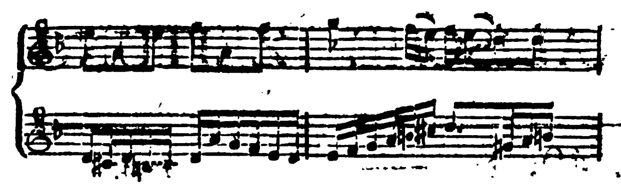


bestehend, welcher im 11. Takte von den Blasinstrumenten unter einfacher Begleitung der Streichinstrumente aufgenommen und 8 Takte durchgeführt wird, dann wieder in's Thema einleitet, welches in der Figur des ersten Taktes bis zur Fermate in der Dominante, unter wechselnden Soli der Blasinstrumente langsam fortschreitet. Hierauf folgt zweitens eine Fuga a due soggetti $\frac{4}{4}$ Vivace in derselben Tonart:



*) Durch den Tod eines frühern Mitarbeiters, der die Beurtheilung übernommen, verspätet.

Anm. des Red.



die in nicht mehr als 58 Takten meisterhaft durchgeführt ist und von überraschender Wirkung sein muſs, wenn das Orchester die darin enthaltene schwierige Aufgabe gehörig zu lösen weiſs. Vorzüglich müssen die Bässe in tüchtige Hände gelegt sein, wenn das zweite Thema in 16 Theilen deutlich herausgehen soll. Wol aber könnte den Komponisten der Vorwurf treffen, diese Doppelfuge als Einleitung zu einem Oratorium nicht ernst und kirchlich genug behandelt zu haben; inzwischen glaubt Referent, daſs die Tonart selbst ein ernsteres Wesen über das Ganze verbreitet und die treffliche, nirgend in's Breite gezogene Ausarbeitung der beiden Themata, den Zuhörer auf die Tiefe und Gründlichkeit des Werkes aufmerksam machen und sie mit der gespanntesten Erwartung in ihm erregen muſs. Vielleicht beabsichtigte der Tonsetzer dies auch und es wäre wünschenswerth, ihn errathen zu haben.
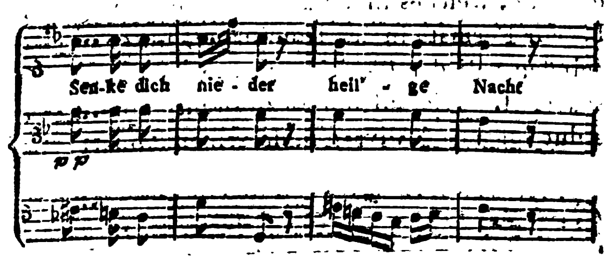
Die Gesangstücke eröffnet ein Chor der Freunde und Freundinnen Jesu mit Solostimmen, Andante espressivo $\frac{3}{4}$ F-dur.

„Senke dich, heil'ge Nacht, nieder auf unsern Freund etc."

Er ist ungemein zart und melodisch, ohne das Kräftige in Stellen, wie:

„Vor den wilden Blicken blutgier'ger Feinde etc."

in D-moll, zu entbehren. Sehr glücklich erfunden ist der Eintritt der Solostimmen



nach welchem der Chor wieder forte in F-dur einfällt. Als nicht minder gerathen sind die beiden Soli des Sopran und Baſs anzuführen, vorzüglich das des Letztern auf die Worte:

„— — wandelt er ruhig dahin;
Ihn umgeben die Zwölfe
Wie dort Sterne den sanften Mond."
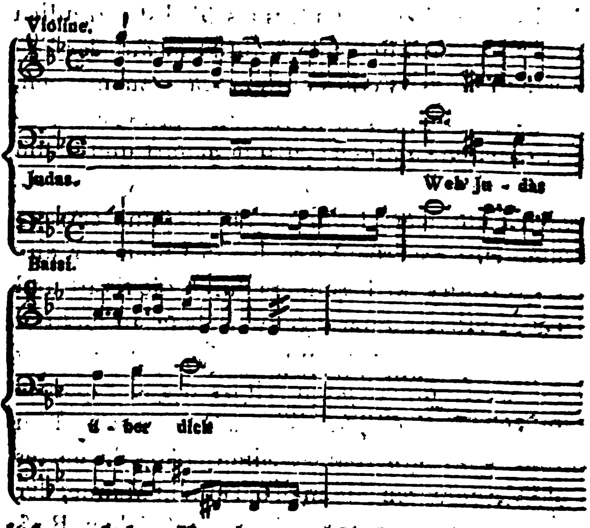
Die Fortschreitung von C-moll nach Des-dur mit Begleitung der Streichinstrumente in 16 Theilen ist vortrefflich.

No. 2. Tenor-Recitativ des Johannes mit Fundamentalbegleitung, dem ein zweites, des Judas, mit Quartettbegleitung folgt. Letzteres ist von groſser Wirkung, musterhaft deklamirt und mit so vielem Feuer ausgemalt, daſs Ref. es beinahe scenisch nennen möchte. Die sich ihm anschlieſsende Arie:

No. 3. Allegro spirituoso $\frac{4}{4}$ G-moll:

„Weh, Judas, über dich!"

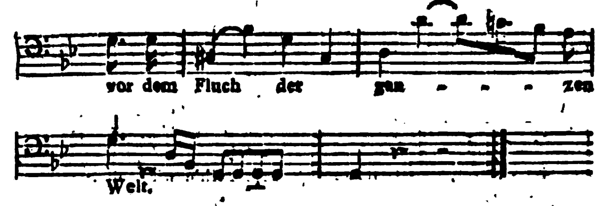
hat gleichen, wo nicht noch höheren Werth. In beiden findet ein guter Baſssänger volle Gelegenheit zu glänzen und einen kräftigen, gehaltvollen Vortrag geltend zu machen. Schon das Thema:



läſst auf den Karakter schlieſsen, in welchem der Tonsetzer die Arie geschrieben, er hat aber auch verstanden ihn festzuhalten und den Effekt zu steigern, ohne die Ausführung in die Breite zu ziehen. Auch die Behandlung der Schluſsworte:

„Verbirg dich vor dem Fluche der ganzen Welt,"

nur vom Unisono des Quartetts begleitet, ist der Dichtung angemessen und muſs die beabsichtigte Wirkung hervorbringen; nur mit den letzten 4 Takten kann Ref. sich nicht befreunden und fürchtet, daſs dieser Schluſs dem schönen Ganzen schadet.
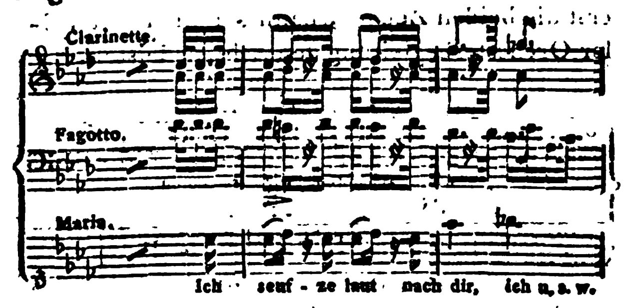


Warum nach der in den vorhergehenden Takten auf das Wort „ganzen," der Singstimme gegebenen Passage, so unvorbereitet zum Schlusse eilen? — warum nicht vor dem gleich einfallenden kurzen Recitativ der Maria ohne Orchester-Begleitung, dem Zuhörer durch einige Takte Ritornell einen Ruhepunkt gönnen? — Das eben genannte Recitativ

No. 4. ist ohnehin nur eine Reflexion, bedingt daher den abgerissenen Schluss auf keine Weise.

Ihm folgt ein Arioso con Terzetto, Andante espressivo As-dur ¾

No. 5., welches mit dem Sologesange der Maria beginnt und dessen Thema bei der Wiederholung von drei Sopranstimmen aufgenommen wird. Nebst dem, nach den 10. Takte eintretenden Quartett begleiten es 2 Klarinetten und 2 Fagotts, die Anfangs nebst der Singstimme die sehr gesangreiche, eindringende Melodie ausführen. Als besonders gelungen führt Ref. folgende Stelle an
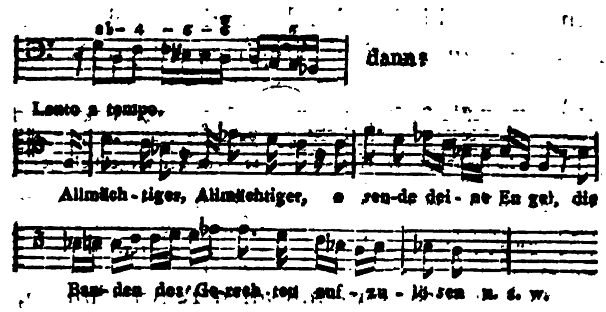


welche durch die dreistimmige Wiederholung am Schluss:

„wir seufzen laut nach dir!"

noch wirksamer wird.

No. 6. Recitativ des Johannes mit Fundamental-Begleitung, dürfte sich seinem Inhalte und der trefflichen Behandlung der Singstimme nach, mehr zur Orchester-Begleitung geeignet haben; offenbar vermisst man sie in Stellen wie folgende:
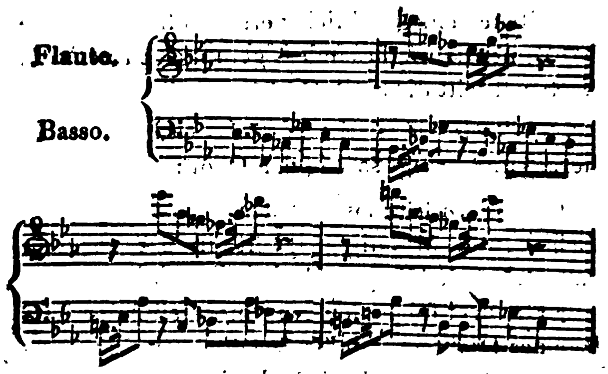


No. 7. Tenor-Arie des Petrus, Andante sostenuto ¾ C-moll, schliesst sich dem Recitativ des Johannes an. Im Thema glaubt man eine Hinneigung zum älteren Kirchenstil zu bemerken. Mit dem Uebergang in Es-dur,

„Treuloses Herz etc."

verschwindet jedoch dieser Anklang wieder und ungemein schön ist die darauf folgende Imitationsstelle zwischen dem Bass und der Flöte auf die Worte:

„Ewig fliessen meine Zähren;
Ich entsagte meinem Freund!"



das Recitativ der Maria ohne Orchesterbegleitung

No. 8 leitet zum vierstimmigen Chor, Andante maestoso ¾ D-moll
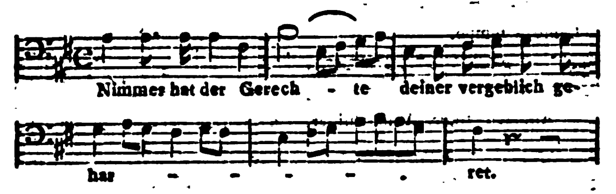
No. 9 ein. Hier bedient sich der Komponist zum Erstenmale der Posaunen und erhöht dadurch die Wirkung des wahrhaft imposanten Einganges:

„Der du mit Allgewalt über dem Erdkreis thronst, etc."

Nach der Fermate auf der Dominante im 7. Takt treten die Tenöre, die Bässe und Diskante nach einander in gleichmässigem Rythmus mit den Worten:

„Und der Sterblichen Trachten leitest du nach deinem Rath etc."

ein und verbinden sich dann wieder nebst dem Alte vierstimmig bis zum fugirten Allegro D-dur.



Dies Fugenthema ist mit allen Anwendungen, ohne Breite, oder ermüdende Wiederholung meisterhaft durchgeführt und einer der Glanzpunkte des Werkes.

Auf das Recitativ des Johannes mit Fundamentalbegleitung folgt

No. 11. Andante sostenuto ¾ E-moll, ein Sologesang des Philo (Bass) mit obligatem Fagott, welchem sich ein Chor von 6 Takten anschliesst, und in ein Fagottsolo ohne Gesang übergeht, womit der Tonsetzer ein stilles Gebet der handelnden Personen auf eine treffende Weise bezeichnet. Die Harmonie ist in dieser Nummer mit der äusserst ansprechenden Bass-Kantilene sehr glücklich verschmolzen und die Instrumentirung besonders gelungen zu nennen, kraftvoll tritt die Stelle

„wir sind seiner Ehre Rächer etc.“

heraus und bringt so wie der Chor:

„er leite unsern Rath,“

Leben und Mannigfaltigkeit in das sorgsam ausgearbeitete Tongemälde.

Die drei folgenden Nummern sind der Anlage des Dichters gemäss fast dramatisch zu nennen, der Tonsetzer hat jedoch hierin keineswegs die betretene ernstere Bahn verlassen und ist sich durchaus gleich und konsequent geblieben.
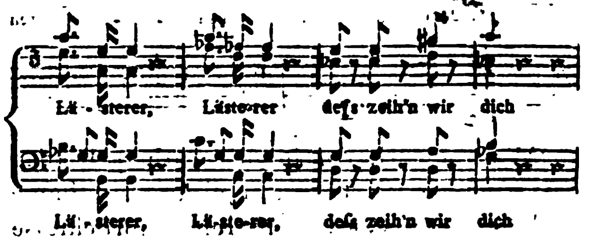
No. 12. Sologesang des Philo mit Männer-Chor, Andante con moderazione ¾ C-dur, reiht sich dem vorherigen stillen Gebet an. Der Tonsetzer hat die Intention des Dichters mit Wärme erfasst und den Wechsel der Empfindungen, welcher in den Worten:

„Gott senkt seinen Geist hernieder etc.“ —

und —

„Zauberei hast du gewoben,
Hast dich selbst zu Gott erhoben,
Lästerer, dess zeih' ich dich,“

liegt, vortrefflich auszumalen verstanden. Der rasch eintretende Männerchor im con piu moto



ist von grosser Wirkung.

No. 13. Allegro Moderato ¾ C-moll sprechen die beiden Zeugen, zuerst der Tenor, dann der Bass. Jeder schliesst seine Aussage mit den Worten:

„Ich bekräft'ge mit heil'gem Eid
Dass ich's vernommen aus seinem Munde.“

in einem Adagio von 7 Takten unter alleiniger Begleitung der Blasinstrumente. Der Komponist hat hier abermals das rechte Mittel gewählt, die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu spannen und fest zu halten, auch sind die beiden Singstimmen in den beiden Aussagen so wenig durch die Begleitung gedeckt, dass die Schuld allein dem Sänger trifft, wenn ein Wort davon verloren geht oder unverständlich bleibt.

No. 14. Recitativ des Philo. Er selbst wiederholt am Schluss desselben die obigen Worte im nämlichen Adagio Tempo, nach welchen zuerst die beiden Zeugen, dann der Chor mit voller Orchesterbegleitung den Schwur leisten.



No. 15. Recitativ des Johannes, durchweg mit Beibehaltung des Adagio Tempo, begleitet von Streichinstrumenten, in As-dur. Gediegen und ausdruckvoll. Diesem schliesst sich ein Quartett für 2 Soprane, Alt und Tenor, Andantino dolente, ¾ F-moll an, welches, so schön gedacht und durchgeführt es auch ist, dem Refer. viel zu lang scheint. Der geschätzte Tonsetzer hat abermals nur Streichinstrumente zur Begleitung gewählt und schon dadurch eine gewisse

Monotonie in dies Musikstück gebracht, welches auf ein gleich Schwermüthiges folgt. Auch der Text:

„Bosheit seh'n wir siegen
Unschuld erliegen:
Gott lehr' uns schweigen,
Nicht von dir weichen,
Wie auch dein Rath mag walten,
Fest an dir halten."
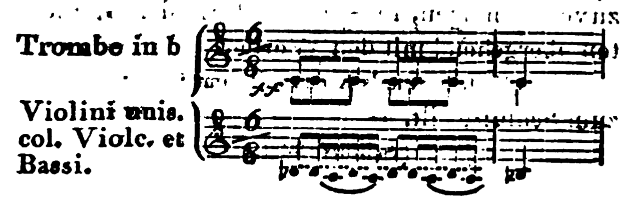
giebt keine Gelegenheit zu grofser Verbreitung. Hier ist er nach einem gleichfalls viel zu langen Ritornell in 22 Takten durchkomponirt, schliefst im Grundton und würde mit Anführung der nachherigen Schlufstakte gewifs lang genug sein und den Zuhörer in jeder Hinsicht befriedigen. Statt dessen folgt ein abermals im Grundtone schliefsender Instrumentalsatz von 11 Takten, darauf der zweite Theil und Schlufs des Gesanges mit 30 Takten auf die nämlichen Worte und, endlich noch ein Instrumentalsatz von 14 Takten zum völligen Schlufse. Das ist doch wol des Guten zu viel und mufs, in einem ohnehin so voluminösen Werke — (die gestochene Partitur enthält 255 Seiten), — auch den leidenschaftlichsten Musikfreund ermüden.

No. 16. Recitativ des Nicodemus, (Bafs) und des Joseph von Arimathia (Tenor). Anfangs mit Quartett, zuletzt mit Fundementalbegleitung. — Wie alle vorhergehende Recitative musterhaft deklamirt.
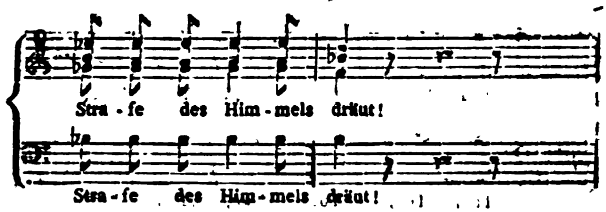
No. 17. Chor, Vivace molto ⁶⁄₈ G-moll.

„Schmach! Schmach! Schmach!
Sie folgen dem Lästerer nach etc."

Voll Karakter u. wahrhaftem Jugendfeuer. Köstlich ist die Stelle wo nach dem Unisono-Schlufs in der Dominante die Streich-Instrumente mit den Trompeten Fortissimo in B,



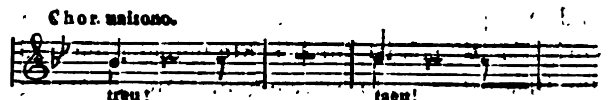
und im 2. Takt die Blasinstrumente mit den Singstimmen einfallen:



Nach dem im Grundtone sich schliefsenden Hauptsatze folgen zwei Soli der Priester — (Tenor und Bafs), die sich zu einem Doppelgesange verbinden, bei welchem, nach den Worten:

„Treu, der hohen Verheissung im Leben und Sterben."
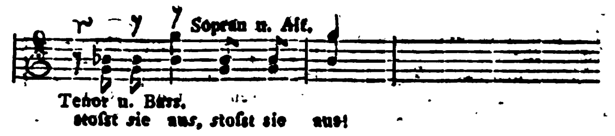
Der Chor, jedesmal im Anfange des dritten Taktes, das Wort



wiederholt, was, vom Komponisten sehr sinnig erdacht, seine Wirkung unmöglich verfehlen kann. Nach einer Fermate auf A, in der das Orchester unisono den Ton aushält und nur Tenor und Sopran ⁱ⁸ anzugeben haben, fallen die Streichinstrumente, abermals unisono, in B ein, worauf die Priester singen:

„Sie sind Söhne der Magd."

und der Chor dazwischen ruft:



was von nicht minder guter Wirkung ist. Der Chor endet in der Schlufskadenz mit den Anfangsworten:

„Schmach! Schmach! Schmach!"

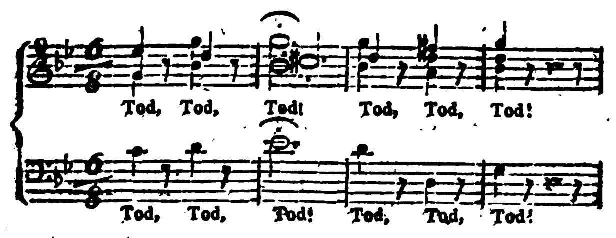
Ein Bafs-Recitativ des Kaiphas mit Quartett Begleitung No. 18. folgt, nach welchem der Chor das vorige Tempo, No. 19. Vivace molto, in gleicher Tonart und nur durch 10 Takte wieder aufnimmt. Kaiphas fährt im Recitative

No. 20. fort, in welchem auch Jesus, (gleichfalls Bafs) zuerst singend erscheint. Nachdem Kaiphas mit den Worten geschlofsen:

„und seine Pforte öffnet dir der Tod!"

tritt der Chor nochmals,

No. 21. im vorigen Tempo und in G-moll ein und schliefst nach 4 vorhergegangenen Takten, höchst effektvoll:
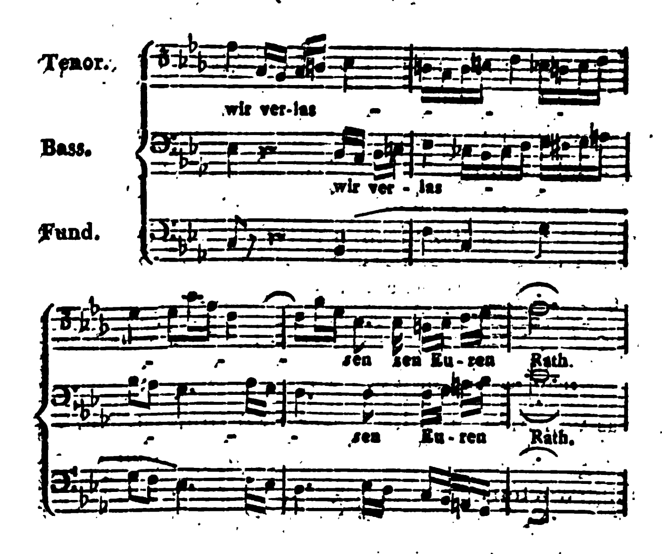


No. 22, Recitativ des Nikodemus, mit Quartettbegleitung nebst obligater Flöte und Fagott, Adagio 4/4 Es-dur, geht bei den Worten:

„O gieb die Seele willig deinem Gott,“

in ein melodisches a Tempo über und leitet das Duett
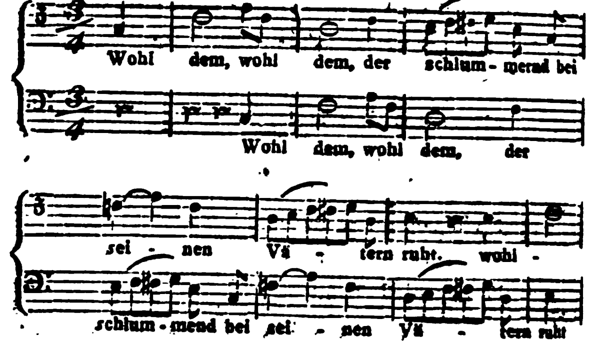
No. 23, für Baſs und Tenor, (Nikodemus und Joseph) gleichfalls aus Es-dur, ein. Das vorige Zeitmaaſs ist im 4/4 Takte beibehalten und die Blasinstrumente schweigen. Die Führung der Singstimmen ist äuſserst flieſsend und eine Stelle wie folgende:



darf nicht unerwähnt bleiben. Nachdem dieser Satz in der Dominante schlieſst, geht er zu einem Allegro assai 4/4 mit eintretenden Blasinstrumenten über:

„Schon sah' ich nahen des Rächers Zorngericht etc.“

welches mit Kraft und Feuer geschrieben ist und nach welchem der Canone alla Quinta sotto, Andantino grazioso 3/4 C-dur, nur vom pizzicato des Quartetts begleitet, eine herrliche Wirkung macht. Man urtheile der glücklichen Erfindung nach:
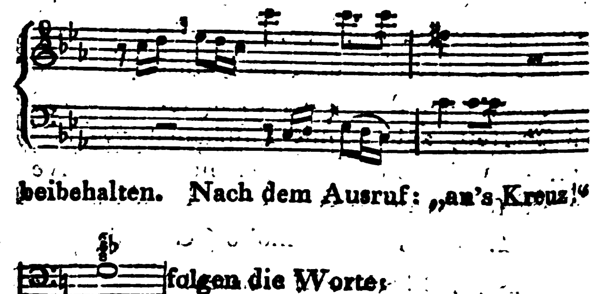


Diesem Kanon schlieſst sich das Coro Finale Allegro di molto 4/4 C-moll

No. 24,

„Ueber uns komme sein Blut etc.“

an und auch in diesem müſsen wir die Kraft und das Feuer des bejahrten Tonsetzers bewundern. Ganz vortrefflich wuſste er hier die in Masse mitwirkenden Blasinstrumente zu benutzen; sie treten immer nur in Viertheilen, halben und ganzen Schlägen am rechten Orte ein und wirken um so kräftiger, da die Violinen sich in 16 Theilen fortbewegen und abwechselnd mit den Bässen die Figur —



beibehalten. Nach dem Ausruf: „an's Kreuz!“ folgen die Worte:

„Dort verwese sein Gebein,“

in F-moll, worauf der Komponist mit trefflichem Erfolge die Tonart Ces-dur wählt, um die glückliche Idee des Dichters:

„Keine Blume sprosse auf seinem Grab.“

zu verlebendigen, und dann wieder in den Grundton übergehend mit den Worten:

„Fort, fort, an's Kreuz mit ihm!“

zum Schluſse eilt. —

(Schluſs folgt.)

III.

Korrespondenz.

Konzert.

Berlin, im November 1824.

Der Königliche Kapellmeister, Herr F. L. Seidel zeigte sich in dem von ihm veranstalteten Konzerte als sinniger und verständiger Tonsetzer, sowol in der Instrumental-Komposition der Ouvertüre, (welche am Schlusse den Pastoral-Karakter bezeichnete) als im Melodrama, besonders aber in der Kirchen-Musik durch die vorzüglich gelungene Kantate: „Lob Gottes“ von J. F. Seidel, welche durch angenehme Melodie, gewählte Harmonie, zweckmäſsige Behandlung des Textes und effektvolle Instrumentirung die beabsichtigte, das Gemüth erhebende Wirkung nicht verfehlte, obgleich die spirituelle Musik nach den vorangegangenen galanten Konzertstücken nicht eigentlich an ihrem Platze war. Besser hätte die Kantate einen eignen Theil des Konzerts zu Anfange desselben ausgefüllt. Die Solostimmen erhielten durch den, zum Herzen sprechenden Gesang der Mad. Milder den höchsten Reiz. Dem. Hoffmann, wie die Herren Stümer und Sieber wirkten, nebst den stark besetzten Chören und dem imponirenden Orchester, gleichfalls zum befriedigenden Total-Eindruck der Kantate mit, welche der fleiſsige Komponist selbst leitete, dessen einfacher, klarer Styl an die Zeit von Reichard und Naumann erinnert. Gründlichkeit, harmonische Kenntniſs, richtige Deklamation, flieſsende Melodie und Oekonomie im Gebrauche der Blech-Instrumente sind die Vorzüge jener Kunst-Epoche.

Mad. Stich zeigte sich als Meisterin der Redekunst im gediegenen Vortrage der geist- und empfindungsvollen Ballade: „Hero und Leander“ von Schiller, deren Musikbegleitung dem Herrn etc. Seidel vorzüglich gelungen ist, insofern man die Musik-Gattung des Melodrama überhaupt nicht als den Zusammenhang der Dichtung störend und unnatürlich verwerfen will. (Freilich ist seit Georg Benda bis zur Erscheinung des schauderhaften „Cardillac“ auf der Bühne oft die Musikbegleitung zur Erhöhung szenischer Effekte mit Erfolg angewendet worden. Dagegen ist nichts widriger, als das nichtssagende Einschiebsel einiger unbedeutender Ritornelle, um das Gehn oder Kommen der Personen zu bezeichnen.) Gluck's Vorbild ist bei Herrn etc. Seidel's Komposition nicht zu verkennen. —

Mad. Longhi-Möser lieſs uns auf der Harfe ihr leisestes pianissimo, wie ihre Fertigkeit und Energie in arpeggirenden Akkorden und Trillern, nicht minder ihre schönen gedämpften Töne, ihr Crescendo und Diminuendo bewundern. Bei den starken Kontrasten vom hellsten Licht und dunklem Schatten in dem grellen Kolorit des Vortrages wird nur zuweilen die Deutlichkeit etwas vermiſst.

Die Herren Stümer und Sieber sangen ein, nicht genau genug probirtes Duett von Mercadante, mit Geschmack und Ausdruck. Die Herren Horsizky und Hambuch trugen ein Adagio und Rondo für Flöte und Oboe, von ihnen selbst komponirt, fertig und gelungen vor. Die Anwendung der türkischen Musik dabei erschien indeſs als ein zu gesuchter Effekt.

3.

IV.

Zur Musikbeilage.

Von der Terrasse des Jagdschlosses in Baumgarten bei Prag beobachtete ich nicht ohne Neugierde zwei junge Damen auf der nächsten Ruhebank zu meiner Linken in lebhafter Unterhaltung über Papiere, die mir zu groſs für Damenkorrespondenz und zu klein für Musterzeichnungen schienen. Eben sprang ein munterer Knabe unten in den Baumgang; auf seinen Zuruf: der Vater, der Vater! rafften die jungen Schönen schnell ihre Blätter zusammen und eilten freudig dem Knaben nach. Ein zurückgebliebener Bogen lockte mich zu dem verlassenen Sitze; und siehe, auf einem ziemlich unscheinbaren Notenblatte fand ich die in der Beilage mitgetheilte Komposition, die auch ohne Ueberschrift ihren Verfasser nennt. Bald kehrten meine Schönen zurück. Blick und Schritt belebte sich, als sie das vermiſste Blatt in meinen Händen wahrnahmen. O, mein Herr! redete mich die eine schon in der Entfernung an, Sie sind gütig, Sie haben mir meinen Liebling zurückgeführt. Eine so artige Mahnung muſste mir noch unabweislicher sein, als das unbestreitbare Eigenthumsrecht der jungen Dame, in der ich jetzt eine zartaufgeschossene Brünette sah mit geistreichem Kopfe und einem seltsamen Zug fast schmerzlichen Lächelns um den feinen Mund. Unmöglich konnte ich den schönen Augenblick so schnell entfliehen lassen. Von meiner schönen Schwärmerin erfuhr ich, jene Komposition habe Beethoven für eine ihm fremde Dame auf deren dringendes Bitten geschrieben und die glückliche Besitzerin es ihr zur Ansicht mitgetheilt. „Und eben (fuhr sie lebhafter fort, und das bisher überschattete dunkle Auge entzündete sich auf seinem innersten Grunde) eben war ich mit mei-

ner Begleiterin — erst jetzt sah ich mit Wohlbehagen ein blauäugiges, von Gesundheit und Frohsinn stralendes Blondköpfchen — recht ernstlich darüber zerfallen, als wir unterbrochen wurden. „Cölestina," lächelte Blondchen, kann es mir nicht vergeben, daſs ich bei ihrem Notenblatte nicht einige Thränenbäche geweint, — Uebertreibung ohne Gränzen, unterbrach sie, lieblich schmollend, Cölestina: wenn auch keine Thräne der Liebe für den heiligen Geist des Künstlers dein Auge, Klara, benetzte, so muſstest du doch das Walten seines Geistes auch in diesen wenigen Melodien ahnen, muſstest verstehen, wie jeder seiner Gedanken sich in Tönen hervorringt. Wie mein Herr — Sie sind Musiker, ich sehe es an Ihrem Antheil — erkennen Sie nicht, wie der göttliche Sänger, aufgestört durch den kühnen Wunsch meiner Freundin, unwillig und doch verlockt, hingezogen von seinem leicht erregbaren Genius, die vorüber fliehenden Gedanken, ja die Zerstreuung selbst in Noten festhält, sehen Sie nicht, wie er es der Dame übergiebt, wol gar in leiser, gutmüthig verborgener Ironie sagt; nur dein Wunsch hat diese Töne hervorgerufen — „o, sehen Sie nicht," fiel lustig Klara ein, in dieser etwas breit ausgelaufenen Viertelpause die schwermüthigen Gedanken des unvergleichlichen Einsiedlers in Wien, hören Sie im Schluſse nicht den bedeutungsvollen Seufzer, mit dem er das Blatt weggiebt und finden Sie es nicht bewunderungswerth, daſs selbst seine Zerstreuung bei meiner Cölestine so ordentliche Bedeutung gewinnt?"

Der Streit der jungen Schönen war an sich zu reizend, als daſs ich ihn hätte entscheiden und damit enden sollen. Und hatte nicht jede nach ihrer Eigenthümlichkeit Recht? Ich versprach, die Sache vor höhere Richter zu bringen und gewann damit eine Abschrift der Komposition. —

Vier Musikern legte ich die Frage vor, was diese wol andeuten möge? Sie erfuhren über die Entstehung und ihren Weg in meine Hände nichts, als, daſs Beethoven die Komposition auf den Wunsch einer fremden Dame für diese geschrieben habe. Zweimal wurde das Tonstück vorgetragen, kein Wort darüber gewechselt; dann schrieb jeder abgesondert (ohne die Noten anzusehn) seine Meinung nieder. Einem fünften Musiker wurde von den Resultaten dieses Versuchs nichts gesagt u. nur was jenen über die Veranlassung der Komposition eröffnet worden. Er gab nach dreimaligem Anhören seine Meinung ebenfalls schriftlich ab.

Hier folgen die fünf Gutachten, buchstäblich abgedruckt, wie sie — in Eilfertigkeit — niedergeschrieben worden sind.

1.

B drückt anfangs den lästigen Wunsch einer Dame aus, ihr etwas ins Stammbuch zu schreiben, überlegt, entschlieſst sich in wenigen Takten, sie los zu werden, zeigt gleichgültige Galanterie gegen dieselbe und sagt am Ende: man wird doch immer von dem schönen Geschlechte genirt.

2.

B wundert sich, von einer fremden Dame, die er nicht kennt, aufgefodert zu werden, etwas in's Stammbuch zu schreiben; entschlieſst sich rasch, scheint es etwas zudringlich zu finden, thut es aber dennoch, den Wunsch einer Dame zu erfüllen. —

3.

Was soll ich dahin schreiben? So viel ich sinne, es will sich nichts gestalten. Nehmen Sie aus dem Gewirre den guten Willen, das warme Gemüth heraus.

4.

Sinnt ihr dem Geiste des Künstlers an, euch zu dienen? Hinweg! Sehe ich doch das feine Gewebe, das ihr schlau und listig um mich schlingt, könnte es zerreiſsen und fühle mich dennoch verlockt? Denn ist es nicht die Sehnsucht nach jenen fremd und fern herüberwehenden Anklängen, die meinen Geist unwiderstehlich nach sich ziehen und die der eure in ungekräftigterm Drange in sich aufzunehmen glüht? Und so wallen wir fremd und doch verbunden, geknüpft an einander durch Eine Beziehung der Seele, weiter.

Aber — versteht ihr mich?
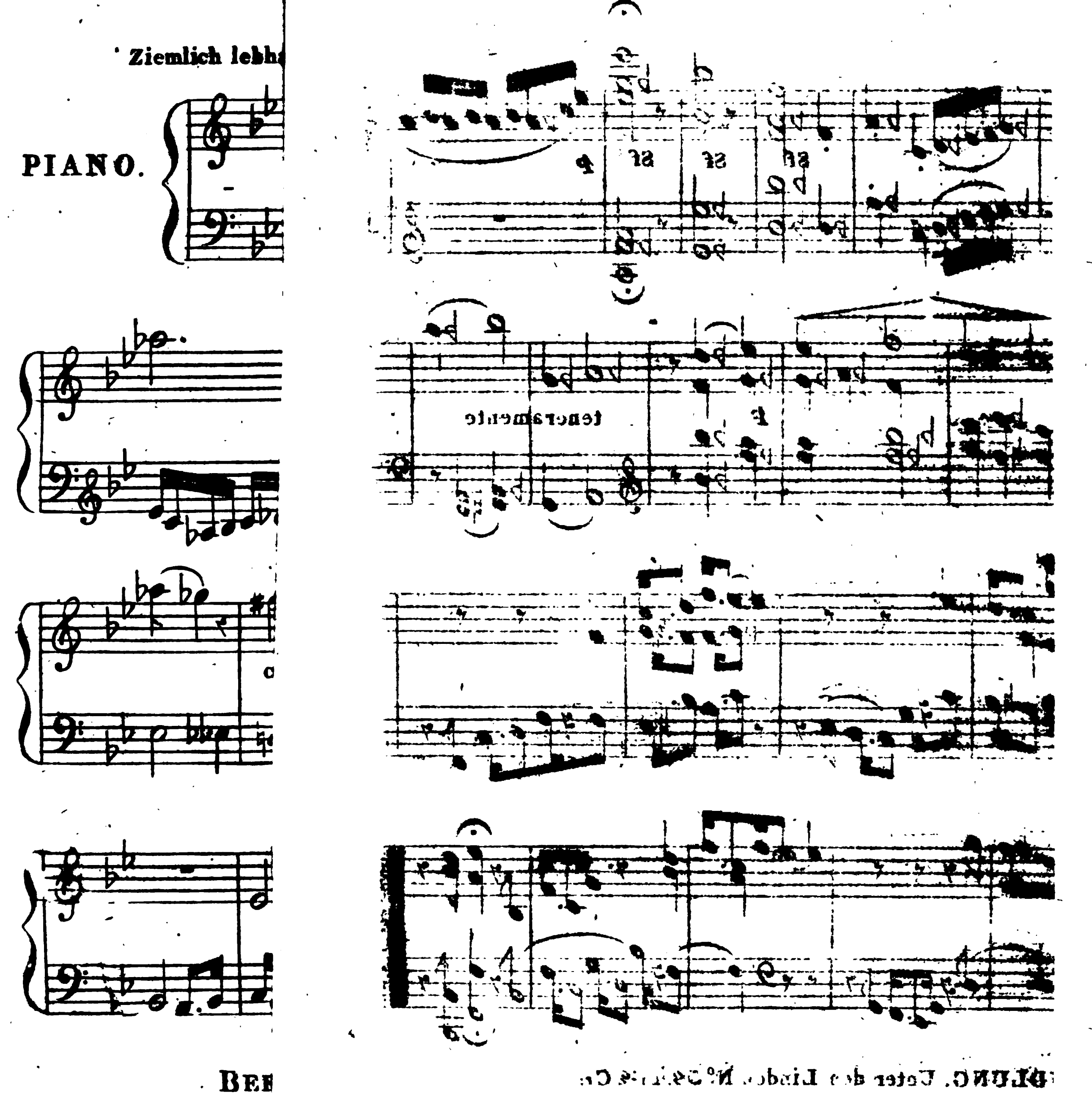
5.

Also ich soll komponiren? Nun ja, ich will Dir etwas schreiben. Ihr Groſsen glaubt freilich, daſs Ihr nur befehlen dürft, daſs Euer gnädiges Lächeln uns entzücke, uns erhebe! Ha, wie viel höher steht der Künstler, der die Welt beherrscht, Euch mit! Das Heiligste ist ihm erschlossen und die Liebe. Ja die Liebe! Kennt ihr sie wol? — So, nun hab ich Dir etwas komponirt.

Uebersicht der musikalischen Aufführungen zu Berlin vom 1. bis 30. November 1824.

Den 2. Im Opernhause: Don Juan, Musik von Mozart.
— 5. Im Opernhause: Ferdinand Kortez, oder die Eroberung Mexiko's, Musik von Spontini.
— 9. Im Opernhause: Nurmahal, oder das Rosenfest von Kaschmir, Musik von Spontini.
— 12. Im Opernhause: Der Barbier von Sevilla, Musik von Mozart.
— 16. Im Schauspielhause: Das neue Sonntagskind, Musik von Wenzel Müller.
— 17. Im Opernhause: Nurmahal, oder das Rosenfest von Kaschmir, Musik von Spontini.
— 18. Im Opernhause: Preciosa, Musik von Karl Maria von Weber.
— 19. Im Schauspielhause: Der Freischütz, Musik von Karl Maria von Weber.
— 21. Im Opernhause: Ferdinand Kortez, oder die Eroberung Mexiko's, Musik von Spontini.
— 23. Im Opernhause: Die Hochzeit des Figaro, Musik von Mozart.
— 24. Im Opernhause: Cardillac, oder das Stadtviertel des Arsenals, Musik von Schneider.
— 27. Im Opernhause: Cardillac, oder das Stadtviertel des Arsenals, Musik von Schneider.
— 28. Im Opernhause: Der reisende Student, oder das Donnerwetter, Musik von Winter. Hierauf: Konzert für Violine von Rode, vorgetragen von Anton Ebner, Eleven der Königl. Kapelle, und Schüler des Herrn Konzertmeisters Möser. Und: Die Wiener in Berlin.
— 30. Im Opernhause: Kiaking, Musik von Gyrowetz.

Hierbei eine Musikbeilage und der literarisch-artistisch-musikalische Anzeiger No. 10.


Ziemlich
PIANO.

Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger

zum Freimüthigen und zur musikalischen Zeitung.

No. 10. Den 7. December 1824.

Literarische Anzeigen.

Neue Schriften,
welche in der Stettinschen Buchhandlung in Ulm erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben sind.

Anekdoten- und Exempelbuch, historisch-literarisches. Karakteristische Züge von Witz und Aberwitz, Klugheit und Thorheit, Tugend und Laster; aus dem Leben gelehrter und ungelehrter, berühmter und berüchtigter Menschen. Nebst vielen unterhaltenden Beiträgen zur Sitten- und Kulturgeschichte für Leser aus allen Ständen. 16 Bdchn. brosch. 1 Thlr. 12 Gr.

Baur, S., Denkwürdigkeiten aus der Menschen-, Völker- und Sittengeschichte alter und neuer Zeit. Zur angenehmen und belehrenden Unterhaltung für alle Stände. 6r. Bd. gr. 8. brosch. 1 Thlr. 8 Gr.

— — **Gemählde der merkwürdigsten Revolutionen, Empörungen, Verschwörungen, wichtiger Staatsveränderungen und Kriegsscenen,** auch interessanter Auftritte aus der Geschichte der berühmtesten Nationen. Zur angenehmen und belehrenden Unterhaltung dargestellt. 1r Band, neue verbesserte Auflage. gr. 8. 1 Thlr. 8 Gr.

Briefe über die General-Synode zu Ansbach 1823. Von einem Beobachter. 8. brosch. 6 Gr.

Buch, das, der Liebe, oder die Kunst durch Liebe glücklich zu sein und glücklich zu machen. Allen zärtlichen Jünglingen und Mädchen, allen liebenden Frauen und Männern geweiht von C. Heimreich. 12. brosch. 14 Gr.

Conz, C. Ph., Gedichte, neue Sammlung. 8. 1 Thlr. 16 Gr.

Dresch, Dr. L., von, Geschichte Deutschlands seit der Stiftung des Rheinbundes. 1s Buch 1ste Abth. Deutschland in der Periode des Rheinbundes, von der Stiftung desselben bis zum Kriege mit Oesterreich. 809. gr. 8. 1 Thlr. 16 Gr.

Ebner, G. F., kurze und gründliche Anweisung zum Flachsbau, oder Rathgeber für denkende Landleute, welche den Flachsbau auf eine vortheilhafte und nützliche Art betreiben und denselben zum höchst möglichsten Ertrage bringen wollen. 8. brosch. 3 Gr.

Emporkömmling, der gestürzte, oder die Heirath durch List. Ein Original-Lustspiel in 5 Aufzügen von Arnim. 8. 12 Gr.

Gräter, F., D., zerstreute Blätter. Zweite Sammlung 8. 2 Thlr.

Höck, Dr., J. C. A., statistische Darstellung der Landwirthschaft in den deutschen Bundesstaaten. Nebst einem Grundriß der Landwirthschafts-Polizei und den Statuten mehrerer landforstwirthschaftlichen Vereine und Bildungsanstalten. gr. 8. 1 Thlr. 4 Gr.

Hypochondrist, der, ein Original-Lustspiel in 5 Aufzügen von Dr. Willibald. Allen Hypochondristen in Deutschland gewidmet. 8. 16 Gr.

Jobler, C. G., Geschichte, Land- u. Ortskunde der souverainen deutschen Fürstenthümer Hohenzollern, Hechingen und Sigmaringen. Beiträge zur Geschichte von Schwaben. Aus gedruckten und geschriebenen Quellen, für Freunde vaterländischer Geschichte gesammelt. 8. 16 Gr.

Marteus: J, von, Reise nach Venedig, über Ulm, Wien und Triest. 2 Theile mit 1 Karte, 3 Kupfern und 7 lithographirten Abbild, gr. 8. 6 Thlr.

Melchinger, J. W., deutliche und gründliche Anweisung zum Rechtschreiben, dem Gebrauche in deutschen Schulen gewidmet. gr. 8. 10 Gr.

Rösling, G. L., der Galvanismus aus dem Dunkel ins Licht hervorgezogen. 2 Theile mit 6 Tafeln. gr. 8. 6 Thlr.

Schaul, J. B. italienische Grammatik für Frauenzimmer. gr. 8. 1 Thlr.

Schmidt, M. J., Geschichte der Deutschen. Fortgesetzt von D. L. von Dresch. 23r Theil oder neuere Geschichte 18r Theil, enthaltend: Deutschlands Geschichte in der Periode des Rheinbundes; von der Stiftung desselben bis zum Kriege mit Oesterreich 1809. (Für die Besitzer der Ulmer und Wiener Ausgabe.) gr. 8. 1 Thlr. 16 Gr.

Schwarz, Math., was kann ein Schullehrer in seinem gesetzlichen Wirkungskreise zur religiösen Bildung seiner Schulkinder beitragen? — Eine gekrönte Preisschrift. Nach seinem Tode zum

Besten der verwaisten Familie zum Druck befördert von Joh. Schwarz. 8. 12 Gr.

Seutter, J. G., Freih. von, die Staatswirthschaft auf die Grundlage der Nationalökonomie und ihrer Anwendung auf innere Staatsverwaltung und der Begründung eines gerechten Steuer-Systems. 3 Bde. gr. 8. 6 Thlr.

Taschenbuch von der Donau, herausgegeben von L. Neuffer. 2r Jahrgang 1825. Mit Kpfrn. 12. In Futteral. 2 Thlr.

Weisser, F., Muse und Muße. In einem Kranz von Erzählungen, Lustspielen, Satyren und vermischten Aufsätzen. 8. 1 Thlr. 16 Gr.

Wirth, M., die Pharisäer. Ein Beitrag zum leichten Verstehen der Evangelien und zur Selbstprüfung. 8. 20 Gr.

In Commission.

Auberlens, S. G., Musikdirektors und Organisten am Münster zu Ulm und der allgemeinen schweizerischen Musikgesellschaft ordentliches Ehrenmitglied, **Leben, Meinungen und Schicksale.** Von ihm selbst beschrieben. Mit einem Titelkupfer. 8. 1 Thlr. 8 Gr.

In unserm Verlag ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Vermischte Schriften von Friedrich Jacobs, zweiter Theil,

auch unter dem Titel:

Leben und Kunst der Alten, von Friedrich Jacobs. Ersten Bandes erste und zweite Abtheilung. 8. 3 Thlr. 12 Gr.

Wir hoffen, daß die Anzeige von der Erscheinung dieses Werkes jedem Freund der alten Literatur und Kunst, somit jedem Gebildeten angenehm sein werde. Die vorliegenden beiden Bände umfassen die zwölf Bücher der „griechischen Blumenlese," und sind als eine völlige Umarbeitung der vom Hrn. Vf. 1805 erschienenen Auswahl zu betrachten, welche sich unter dem Namen Tempe bei allen Gebildeten einzuführen wußte. — Verstand der heitre, lebensfrohe und stets schaffende — Schaffen war ihnen Dichten — Sinn der Griechen, jedem Wesen, jeder Person und Sache, mit welchen sie in Berührung kamen, eine poetische, befreundende Seite abzugewinnen, sprach ihnen aus dem Leblosen ein belebender Geist entgegen, und wußten sie im Werke des Zufalls oder der natürlichen Wirkung sichtbarer Ursachen, das augenblickliche, auf sie berechnete Walten zahlloser, mit den Sterblichen in Wechselwirkung stehender Dämonen und Götter zu finden, so sind ihre Dichtungen der treueste Spiegel ihres Seins, eines freien lebendigen, stets wohlwollenden und unwillkührlich verschönernden Geistes. Die griechische Blumensammlung, und die von dem Herrn Verf. gegebene Blumenlese vereinigt eine sehr bedeutende Anzahl poetischer Bildwerke zu einer reichhaltigen und in der deutschen Nachbildung wohlgeordneten Ausstellung. Die Verdoppelung des auf die Form der einzelnen Gedichte gewendeten Fleißes macht diesen Fleiß unsichtbar; leicht und zwanglos bewegt sich das Gebilde des Dichters in den schwierigsten Formen, der belebende Hauch des Geistes läßt die Beengung des Materiellen vergessen. Es kömmt uns nicht zu, zu beurtheilen, wie der berühmte Verf. gleich bewandert in den heimischen wie in den hellenischen Geistesgefilden, seine schwere Aufgabe gelößt hat, ob es ihm gelungen ist, bei fortgesetzter Aufmerksamkeit auf dieses Lieblingserzeugniß, und bei einer durchgängigen Umarbeitung des dem Publikum schon in der frühern Gestalt theuren Werkes den ausgedehnten Ansprüchen zu genügen, welche er selbst daran macht — die Vorrede enthält zugleich eine ausführliche Abhandlung über die Anwendung des griechischen Versmaaßes in deutscher Sprache —; — nur das glauben wir versichern zu können, daß es für den Gelehrten keine erfreulichere Erholung in seinem Kreise, für den Gebildeten aber, dem das schwierige griechische Original nicht zugänglich ist, keine eben so angenehme als belehrende Unterhaltung geben kann, als diese, die als Erzeugniß des tiefsten Studiums, alle schwerfälligen Erinnerungen daran verschmäht und dem Leser in sinnvoller Anordnung ein treffliches Bild des Alterthums vorführt, und welche bei fortgesetzter Beachtung nur gewinnt und immer neue Seiten der Anschauung darbietet. Wie billig beginnt das erste Buch mit einer Auswahl der schönsten Gedichte über die **Götter**, das zweite beschäftigt sich mit den **Heroen** und sonst ausgezeichneten, der Mythe gehörigen Sterblichen, das dritte mit den **Dichtern**, das vierte mit berühmten **historischen Namen** und wirklichen Helden, das fünfte ist den andern Klassen der menschlichen Gesellschaft gewidmet, wie das sechste den **Frauen** vorbehalten ist: überall Ernst und Scherz in freundlichem Wechsel. Das siebente Buch enthält Lehren der **Weisheit** und Ansichten des Lebens, das folgende Beschreibungen von **Städten** und **Ländern**; das neunte ist der **Liebe**, das zehnte dem **Tode** geweihet, im elften haben **Thiere** und **Pflanzen** ihren Platz, das zwölfte giebt einen willkommenen, größtentheils nicht aus der griechischen Anthologie entlehnten Anhang, in welchem die herrlichen Ueberbleibsel aus den Gedichten von Theognis und Solon, Kallinos, Tyrtäos, Bion, Moschus und andern vereinigt wurden. — Uebrigens wird hoffentlich das, einer Dame gewidmete Werk auch, dem schönen Geschlechte sich zu befreunden wissen.

Gotha.

Ettingersche Buchhandlung.

In allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) ist zu haben:

Die Seefahrer. Romantische Dichtung. 3 Thle. 6 Thlr.

Indem wir nun die Vollendung dieser Dichtung anzeigen, so freuen wir uns hinzufügen zu können, daß dieselbe als ein echt dichterisches Werk, auch bereits durch einen unserer beliebtesten Dichter eine ehrende Würdigung in der Zeitung für die elegante Welt gefunden hat, und wir theilen dessen Verse als eine poetische Inhaltsanzeige hier mit:

Wild grünt die Erde. Fern auf reichen Wellen
Lockt Meer hinaus zur Fahrt und rauscht und blinkt.
Umsonst, daß holde Häuslichkeit dir winkt,
O Jünglingsgeist! du schwillst und Segelschwellen.
Fort rückts dich rauh zu herben Klippenstellen,
Wo Hoffnung dir und Heimathland versinkt.
Doch Himmelströme wall'n. Die Seele trinkt —
Und bald muß auch der Erdraum sich erhellen.
Dir gaukelt bunt die neue Welt entgegen.
Die Liebe winkt vom goldnen Feienthurm.
Du klimmst hinan. Da trifft's wie ein Skorpion dich.
Doch frommer Dulder, Schmerz wird dir zum Segen,
Ein Eden ward gesäet im Wettersturm,
Und heimathlich umblüht ein sel'ger Lohn dich.

Elberfeld Nov. 1824.

Büschlers Verlagshandlung.

Bei C. W. J. Krahn in Hirschberg ist erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Schlesisches Taschenbuch für das Jahr 1825.
Herausgegeben
von W. L. Schmidt. 2ter Jahrgang.
Mit Beiträgen von Contessa d. Aeltern, C. Weisflog, Agnes Franz, Caroline Lessing, Arminia, Grandke, Kastor, Legner, Opitz, Schindler und dem Herausgeber. 16. geb. mit Goldschnitt, 1 Thlr. 18 Gr., mit 5 Kupfern und 1 Musik-Beilage.

Freundliche Anerkenntniß und Unterstützung wurde dem Herausgeber und Verleger des Schles. Taschenbuches also zu Theil, daß der 2te Jahrgang desselben erscheinen konnte. Möge durch eine recht freundliche Aufnahme das Unternehmen ferner Gedeihen finden, und Kunst und Wissenschaft der Schlesier ihm einen ehrenvollen Platz unter der Zahl der beliebten Taschenbücher feststellen.

Im Verlage der Helwingschen Hofbuchhandlung in Hannover ist so eben erschienen und daselbst, so wie in allen guten Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Gans, S. P. Von dem Verbrechen des Kindermordes, Versuch eines juridisch-physiologisch-psychologischen Commentars zu den Art. XXXV und CXXXI der peinlichen Gerichtsordnung Kaiser Carls V. den Art. 157 und 158 des Strafgesetzbuches für das Königreich Baiern und den §. §. 381 und 385 des Criminal Codex für das russische Reich. gr. 8. 2 Thlr. 12 Gr.

Bürgeri, G. A., Eleonora, latine reddita, metro archetypi, a D. P. Heine. Edit. Sec. 16. 3 Gr.

In der Weygandschen Buchhandlung ist so eben erschienen, und in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin zu bekommen:

Taschenausgabe wie Schillers, Klopstocks und Wieland's Werke von: Die Leiden des jungen Werther von Göthe

Ausgabe auf Berliner Velinpapier, mit Göthe's wohlgetroffenem Bildniß, elegant cartonirt 1 Thlr. 8 Gr. oder 2 Fl. 24 Kr. rhein.

Ausgabe auf gutes Druckpapier, mit Göthe's wohlgetroffenem Bildniß, eleg. broch. 16 Gr. oder 1 Fl. 12 Kr. rhein.

Das Bildniß von Göthe, apart. Erste Abdrücke, in 4. 6 Gr. oder 27 Kr. rhein.

Wir feiern mit dieser neuen Auflage der Leiden des jungen Werther das funfzigste Jubeljahr, und genügen zugleich den fortwährenden Nachfragen des Publikums. Es bedarf wohl weder der Anpreisung eines Werkes, welches in der Reihe der Gebilde dieses Genius seine Stelle so lange behauptet, so vielfach das In- und Ausland angezogen und berührt hat; noch auch selbst nur einer namentlichen Erwähnung des Dichterfürsten, der geistigen Majestät, welche die Literatur ihres Landes schuf, und die europäische durchleuchtete, wie der edle Lord Byron von ihm sagte.

Wir machen nur darauf aufmerksam, daß es dem hehren Dichtergreise gefallen, dieß, sein Jugendwerk, metrisch einzuleiten; daß wir es mit seinem wohlgetroffenen Bildniß geschmückt, und in dem beliebten Taschenformat, warin Klopstock, Schiller und Wieland erschienen, und Shakespeare erwartet wird, anständig ausgestattet, den Freunden der Literatur darbieten.

Leipzig im November 1824.

Bestellungen
auf die bekannte Zeitschrift:
Originalien
für 1825 bittet man frühzeitig abzugeben. Aufträge nimmt die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung in Berlin, an. —

Hamburg, den 9 November.

J. G. Herold jun.

In der Weygandschen Buchhandlung in Leipzig ist so eben erschienen, und (in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin) zu haben:

Der Gesundheitsfreund, ein theoret. und prakt. Handbuch für Krankenpfleger u. s. w. und diejenigen, welche sich von selbst warten wollen rc. Aus dem Französischen des Morin, von Dr. Wendt, rc., Arzt zu Rochlitz. gr. 12. broch. 16 Gr. oder 1 Fl. 12 Kr. rhein.

Dieses Werk enthält eine genaue Erklärung über die Art Kranke zu pflegen, Vorschriften zur Bereitung der Getränke und Speisen, die Kranken und Rekonvaleszenten zuträglich und zweckdienlich sind, daher ist dieses Buch für Familienväter und Mütter, und alle diejenigen, welche mit Kranken umzugehen haben, ein unentbehrliches Handbuch.

Leipzig, im November 1824.

In der Helwingschen Hofbuchhandlung in Hannover ist zu haben und durch alle Buchhandlungen Deutschlands, (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu beziehen.

Dittmer, H. D. Beschreibung aller Feierlichkeiten im Hannöverschen Lande, bei Anwesenheit Königs Georg IV., im October 1821, mit dem Bildniss S. M. und 20 Abbildungen der Triumph-Pforten u. s. w., wovon einige von Ramberg; mit geschichtlichen Rücksichten, 46 Bogen, gr. 4to. geh. 2 Thlr. 12 Gr.

Wackerbarth, Graf von, Die früheste Geschichte der Türken bis zur Vernichtung der Byzantinischen Kaiserthums, oder bis zur Eroberung von Constantinopel, 1453, dann fortgeführt bis zum Tode Kaiser Muhameds II. im Jahre 1481. fol. 175 Bogen. Schreibp. 5 Thlr. 12 Gr.

Ankündigung

einer wichtigen und unentbehrlichen Schrift für Aerzte und Wundärzte, für Candidaten der Arzneikunst und Zöglinge in medicinischen Lehranstalten.

Auf die vierte, von neuem stark vermehrte und verbesserte Auflage von:

Dr. K. G. Schmalz,

Versuch einer medicinisch-chirurgischen Diagnostik in Tabellen,

oder Erkenntniß und Unterscheidung der innern und äußern Krankheiten, mittelst Nebeneinanderstellung der ähnlichen Formen;

welche in der Arnoldtischen Buchhandlung in Dresden erschienen, wird in allen Buchhandlungen, in Berlin, in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, bis Ostern 1825 3 Thlr. Vorausbezahlung und bei der Ablieferung des Werkes zu Johannis 1825 1 Thlr. 12 Gr. Nachschuß angenommen. Das Werk erscheint in groß Folio auf sehr schönem Papier, mit mögl. Raumersparung. Der Ladenpreiß, welcher mit der Ostermesse 1825 eintritt, beträgt 6 Thlr. — Eine ausführlichere Ankündigung ist in allen Buchhandlungen unentgeldlich zu bekommen.

In der Weygandschen Buchhandlung in Leipzig ist erschienen und in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin zu haben:

Schmidt, Carl Wilhelm, Verfasser mehrerer techn. Schriften rc. Hand- und Hülfsbuch für Brantweinbrenner und Bierbrauer, vornehmlich bei'm praktischen Betriebe. 8 14 Gr. oder 1 Fl. 3. Kr. rhein.

Der Inhalt dieses Werkes entspricht dem Titel vollkommen. Alles ist kurz, faßlich und bestimmt vorgetragen, so daß ein jeder Brauer und Brenner, der nicht ganz von der Natur und dem Schullehrer verwahrloßt ist, daraus ersehen kann, was ihm zu wissen nöthig ist.

Leipzig im November 1824.

Pränumerations-Anzeige einer Taschenausgabe von Karl Wilhelm Ramler's Poetischen Werken.

Zwei Bändchen auf gutem Papier, sauber gedruckt, 18 Gr. oder 1 Fl. 21 Kr. Rheinisch.

Zu einer Zeit, wo jeder Gebildete, gehört er auch nicht immer zu der Zahl der vom Glück begünstigten, sich beeifert, die Classiker und Lieblingsschriftsteller der deutschen Nation, eines Schiller, Klopstock, Wieland u. s. w. sich in bequemen Ausgaben anzuschaffen, und wo die Verleger solcher Werke sich auf alle Weise bemühen, diesem allgemeinen Verlangen durch wohlfeile Preise entgegenzukommen, halten wir es für unsere Pflicht, auch die in unserm Verlage erschienenen Werke des unsterblichen Ramler, der nicht mit Unrecht so oft der deutsche Horaz genannt worden ist, in einer so wohlfeilen Taschenausgabe auf's neue herauszugeben, daß auch der Unbemittelte sich solche anschaffen könne, und sie dadurch immer mehr ein Gemeingut der Nation werden. Zum Lobe des Dichters etwas beizufügen scheint uns nicht geziemend, da sein Ruhm in Deutschland fest genug gegründet ist, um eine buchhändlerische Lobpreisung entbehren zu können. Wir bemerken nur, daß unsere neue Ausgabe im Aeußern ganz denen von Klopstock's und Wielands Werken ähnlich seyn wird, und daß nicht nur die poetischen Werke selbst (welche in der größern Ausgabe 2 Rthlr. 12 Gr. kosten), sondern auch alle dazu gehörigen Anmerkungen, so wie auch eine Biographie des Dichters darin abgedruckt werden sollen.

Der Preis beider Theile ist, in der Hoffnung einer zahlreichen Theilnahme, auf nicht mehr als 18 Gr. oder 1 Fl. 21 Kr. Rhein. festgesetzt, und man kann damit in allen Buchhandlungen Deutschlands bis zum letzten März 1825 pränumeriren: die Ablieferung geschieht auf einmal und spätestens im August 1825. Wer sich mit seiner Bestellung direct an uns wenden will, erhält auf 6 Exemplare das 7te frei.

Berlin, im November 1824.

Sandersche Buchhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15. Dezember — Nro. 50. — 1824.

III.

Korrespondenz.

Ueber Kardillak.

Berlin den 27. November 1824.

Auf der Königlichen Bühne wurde heute zum ersten Male wiederholt: Kardillak oder das Stadtviertel des Arsenals, Melodrama in drei Abtheilungen aus dem Französischen übertragen von Wilhelm Stich (dem jüngst verstorbenen Mitgliede des Theaters) und mit Ouvertüre, Zwischenspielen und Begleitung versehen von unserm Musikdirektor Schneider. Das Detail einer Kritik über dieses Stück liegt aufser dem Zwecke dieser Blätter. Es sei jedoch die Weissagung erlaubt, dafs Kardillak, ungeachtet der, Anerkennung verdienenden Leistungen der darstellenden Künstler (Herrn Devrient und Rebenstein, Damen Stich und Wolf) und ungeachtet der keineswegs sparsam angebrachten Knalleffekte der ersten beiden Akte und der sehr gelungenen scenischen Anordnungen, sich nicht auf der Bühne halten kann. Mehre Fehler in derExposition nicht in Anschlag gebracht, ist der dritte Akt durch zweimalige Wiederholung des Bekannten und Eintreffen des mit Bestimmtheit Vorherzusehenden matt und langweilig, hauptsächlich aber in den beiden ersten Spuck- und Mord-Akten Alles, was Kardillak (von Andern erfahren wir Nichts) in zwei Spannelangen Monologen zur Erklärung seiner Raub- und Mordgier sagt, so ganz und gar nicht aufklärend, dafs nur ein ganz gemeiner Verbrecher vor uns steht, der uns um so widriger ergreift, da seine Verehrung der Tugend und seine Furcht vor ihrem Abglanze, seiner Tochter, uns unerklärbar sind, und dermafsen nach Lüge und Höllengaukelei wittern, dafs selbst Devrients Meisterspiel vergebens nach der Lösung dieses psychologischen Räthsels ringt. Wenn an derselben Klippe, der Gemeinheit und Teufelei, die meisten, aus Kriminalakten geschöpften Dramen der Art scheitern müssen, so ist es bei Kardillak besonders zu bedauern, dafs seine Bearbeiter diese Klippe nicht zu vermeiden gewufst haben, da Hoffmann in seiner vortrefflichen Erzählung „Fräulein Scudery" den Karakter und die Sinnenlust dieses Raubmörders auf eine Weise auseinandergesetzt hat, durch welche dessen Erscheinung psychologisch höchst interessant ist, und dramatisch sehr wirksam hätte sein können. Doch von dem Drama zu den Melodien.

So oft in der jetzigen Ueberschwemmungszeit uns ein Melodrama entgegengeschleudert wird, wiederholt sich in der Brust gleich von vorn an ein der freundlichen Aufnahme ungünstiges Gefühl, nämlich die Trauer über die Armuth unseres Jahrhunderts an Opern-Komponisten. Von allen Seiten viel Geschrei, Verkleinerung der verstorbenen Meister, Verkündigung musikalischer Propheten, Gehaltsüberbietungen, Titulaturen und militairische Disciplin zur Belohnung des Genies, und dennoch — keine Oper, sondern nur Walzer, Ekossaisen, Gallopps, höchstens einmal einen Marsch und als non plus ultra ein leidiges Melodrama als kühlende Salbe auf das vor Sehnsucht nach dramatischer Musik schwellende Herz.

Unter diesen Auspizien mufs schon an und für sich der Erfolg eines Melodrama sehr zweifelhaft sein, wenn es auch ein in seiner Art vollendetes Ganze wäre. Aber auch nicht einmal in Beziehung auf die Verbindung der Musik mit dem Drama läfst sich dies von Kardillak behaupten. Eine Opernmusik kann als ein für sich bestehendes Werk vortrefflich sein, wenn auch die Oper verwerflich wäre; ein Opernge-

dicht kann eine vollkommene Dichtung sein, wenn der Komponist auch seinem Texte nicht gewachsen war. Ein Melodrama ist aber verfehlt, wenn nicht Wort- und Musik-Dichtung Seelengeschwister sind. Denn da die Musik die Ruhepunkte des Vortrages füllen, oder den Effekt vorbereiten, unterstützen und erhöhen soll, so muſs das Drama lückenhaft bleiben, wenn der Komponist die erwartete Wirkung nicht hervorzubringen versteht, und eben so kann die aphoristische Musik, vom Drama getrennt, kein Ganzes sein. Die Einheit des Stückes ist zerstört, wenn nicht Musik und Dichtung aus Einem Gusse sind. Daſs dies bei Kardillak nicht der Fall ist, gereicht übrigens Herrn Musikdirektor Schneider zum gröſsten Lobe. Herr Schneider war durchdrungen von den Schwächen des Drama. Seine kräftige, tüchtig instrumentirte Ouvertüre verkündet Angst, Graus und Noth, aber auch eine imposante Schluſsgruppe, wie man sie sehr ungern zu Ende des dritten Aktes vermiſst; und wenn bei mancher Spannungs- Ermattungs- und Mordversuchs-Scene der Hörer in der Begleitung nicht recht zwischen Bangen und Verlangen zu unterscheiden weiſs, so hat Herr Schneider sehr richtig gefühlt, wie drückend und beklemmend die ewige Gewitterschwüle sei und wie wohlthuend ein kühlendes Lüftchen wirken müsse. Den gröſsten Beweis für die Intention des Komponisten liefert die Stelle im dritten Akte, wo der unglückliche Olivier, ehe er das Haus seines Glücks und Jammers auf immer verläſst, um zum letzten Male vor seine Richter zu treten und, durch ihren Spruch verdammt, in den Tod zu gehen, noch einmal seinen Gott zum Zeugen seiner Unschuld anruft und, durch dieſs Gebet gekräftigt, mit diesem Leben abschlieſst. Man sollte hier nur einfache, vielleicht choralartige Melodien in groſser kräftiger Harmonie erwarten. Da aber Jedermann die nothwendige Auflösung vorher sieht und weiſs, daſs Olivier nicht sterben kann und darf, und daſs es dem Dichter bei der ganzen Verschleppung nur um einen neuen effektvollen Moment zu thun ist: so läſst Herr Schneider in offenbarer Ironie das Orchester tändeln und erreicht den beabsichtigten Effekt ganz einfach durch einen Schluſs-Pauken-Wirbel. — Herrn Schneiders Bemühung gebührt also volle Anerkennung, und besonders verdient die allerliebste Festmusik und das karakteristische Lied des Gesellen im zweiten Akte ehrenvolle Erwähnung.

B.

Berlin den 29. November 1824.

Zum Besten der durch die kürzlich stattgefundenen Ueberschwemmungen zu Grunde gerichteten Bewohner von Rhein-Preuſsen, war am heutigen Abend im Saale des Königl. Schauspielhauses ein Vokal- und Instrumental-Konzert unter Direktion des Herrn Möser veranstaltet worden.

Der erste Theil begann mit der klassischen und trefflich ausgeführten Ouvertüre aus Iphigenia in Aulis von Gluck. Hierauf folgte ein Duett aus Spohrs Jessonda, gesungen von Madam Seidler und Herrn Bader, welches sich mit Recht des allgemeinen Beifalls erfreute. Dies Duett verdient besonders in harmonischer Beziehung lobender Erwähnung, wie denn überhaupt bei Spohr ein kunstreicher Wechsel origineller Harmonien oft vorherrschend erscheint. Dem Duett schloſs sich ein Doppelkonzert für Violine und Violoncell von Andreas und Bernhard Romberg an, welches von den Herrn Langenhahn und Bock ausgeführt wurde. Wir können von diesem Konzert nichts weiter sagen, als daſs es — abgespielt wurde. Die Komposition hält sich ganz in den Gränzen des Gewöhnlichen und mit Befremden überzeugten wir uns, daſs beiden Rombergs (in diesem Werke wenigstens) noch nicht klar geworden ist, daſs ein ächtes Konzert für ein bestimmtes Instrument zunächst nur dessen innerste Eigenthümlichkeit entfalten soll, nichtssagende Läufer und Sprünge aber eben so wenig Interesse erregen können, als das Verschwenden kontrapunktischer Gelehrsamkeit in einem harmlosen Violinkonzerte.

Madam Stich sprach hierauf ein Gedicht von Kollin: „die Brautleute," und ihre Stimme tönte wie Musik.

Der zweite Theil begann mit Mehuls herrlicher Ouverture aus le jeune Henry. Denselben

folgte eine Kavatine nebst Rondo, von Karaffa, mit seelen- und klangvoller Stimme von Herrn Bader vorgetragen, worauf ein grand Rondeau brillant für das Pianoforte, zu vier Händen, von Czerny, nebst einer von Herrn W. Greulich komponirten Einleitung, vorgetragen von Dem. Bauer und Hrn. Greulich, den Beschluſs machte. Beide spielten mit Ausdruck und Empfindung, und erhielten verdientes Lob.

Der Saal war, wenn nicht überfüllt, doch voll genug, um entnehmen zu können, daſs es eine angenehme Sache ist, wohlzuthun, wenn dem Wohlthuenden dabei selbst wohlgethan wird. N. G.

Berlin, den 2. Dezember 1824

In einem von Madame Thürschmidt veranstalteten Konzerte wurde uns heute Händels Messias nach Mozarts Bearbeitung von einem Theil der groſsen Singakademie und der Königlichen Kapelle unter Direktion des Herrn Professor Zelter gegeben; das erstemal seit dem Charfreitage, daſs das Publikum wenigstens einen Theil der Singakademie wieder hörte. Die Ausführung war — von Kleinigkeiten abgesehen — sehr gelungen zu nennen, besonders aber durch Präzision des Chors ausgezeichnet. Die gewählten Tempi mehrer Sätze konnte Refer. nicht billigen; z. B. schienen ihm der Chor „er trauete Gott“ in Erwägung seines heftigen Karakters*) viel zu langsam, der hochernste Chor, „sieh das ist Gottes Lamm“ und der bald folgende eben so wichtige „fürwahr, er trug unsre Sünde“ nicht langsam genug, die folgenden schnellern Sätze hingegen wieder zu langsam, so daſs durch eine zu wenig unterschiedne Bewegung die Karakterverschiedenheit oft vernachläſsigt wurde. Eine nähere Diskussion dieses Gegenstandes muſs jedoch unterbleiben, da Refer. nicht im Stande ist, seinen Lesern den angewendeten Grad der Bewegung chronometrisch nachzuweisen und nur die tiefste Ergründung eines Werkes — wie sie hier nicht dargelegt werden kann — eine Vereinigung über diesen Punkt möglich machen kann.

*) Ztg. No. 12. S. 107.

Ungeachtet der hohen Verehrung, die eben von unterrichteten Musikern dem groſsen Händel gezollt wird, scheint sich wenigstens einem Theil derselben doch ein Zweifel eingeschlichen zu haben, ob seine Werke noch für unsere Zeit genieſsbar sein mögten. Schwerlich wird dieser Zweifel zugestanden werden; schwerlich wird jeder sich desselben nur selbst bewuſst werden. Aber aus welchem andern Grunde ist die Scheu, händelsche Werke vollständig aufzuführen, genügend zu erklären? — Es verräth sich hierbei ein sonderbarer Widerspruch in der allgemeinen Ansichts- und in der Handlungsweise der Konzertgeber. Man kann allgemein voraussetzen, daſs die Zerstückkelung eines Kunstwerkes jeden schmerzlich berührt, der sich, ein solches Verfahren auf eigne Schöpfungen angewendet denkend, in die Stelle des Künstlers versetzt, der bedenkt, welche Ansichtweise sich in solchem Beginnen verräth und wohin es leitet. Der Künstler trägt sein Werk in sich, bis es zum einheitvollen Ganzen gereift ist; erst dann hält er selbst es für gelungen. Er sieht es für das Zeichen wahrer Weihe an, wenn er vermocht hat, ein Ganzen in einem Gusse zu vollenden; er ruht wenigstens nicht (wir reden von dem, der sich über sein eignes Werk aufzuklären vermag) bis die einheitvolle Abrundung, wo sie vielleicht noch mangelhaft, wo sie entstellt oder überbaut war, überall gelungen hervortritt. Die ganze kunstliebende Welt erkennt diese Bestrebungen und die daraus hervorgegangenen Leistungen für das Höchste und Edelste; man verzeiht viele einzelne Schwächen erklärt aber dagegen, trotz vieler einzelner Schönheiten, ein Werk für unreif, dem jene innere Einheit mangelt; ja man belächelt wol die Schwäche südlicher Nationen, die in einer gehaltlosern Existenz die Fähigkeit verloren haben, ein Werk einheitvoll zu schaffen und in seiner Einheit aufzufassen. *) Demungeachtet erlaubt man sich und duldet man gleichgültig Eingriffe in die Einheit und Ganzheit älterer Kunstwerke. —

*) Ist das nicht die Quintessenz aller Vorwürfe, die man Rossini und den Rossinianern (aktiven und passiven) macht?

Jene in unserm gesunden Vaterlande herrschende Ansichtweise vertheidigen, wäre sehr überflüssig; man darf sie selbst bei dem bessern Theile derer voraussetzen, die in einzelnen Fällen von ihr abweichen, oder Abweichungen von ihr gut heifsen.

Beides fand bei der jetzigen Aufführung statt. Der Messias wurde nicht vollständig (auch nicht nach Mozarts Bearbeitung vollständig) aufführt nnd es fand sich im Kreise des Ref. wenigstens ein geschätzter junger Künstler, der dies Verfahren gut hiefs. Es entstehn daher die Fragen: Darf mit Händels Messias eine Abkürzung vorgenommen werden? Ist dieses Werk kein einheitvolles Ganze? Oder haben sich die Zeiten so geändert, dafs es als solches uns nicht mehr geniefsbar ist?

Bei der Untersuchung darüber dürfen wir der Mozartschen Bearbeitung, in der das Werk allein dem deutschen Publikum allgemeiner bekannt worden ist, folgen und dahin gestellt sein lassen, ob ein Paar Abkürzungen von Mozarts Hand zn billigen oder nicht. Wer sich darüber näher unterrichten will, wird auf Rochlitz geistreiche Auffassung des händelschen Messias (in seinem Buch für Freunde der Tonkunst) verwiesen. — Es wäre wünschenswerth, über einen so wichtigen Gegenstand mehr als eine Stimme zu vernehmen.

(Schlufs folgt.)

Berlin den 6. Dezember 1824.

Das heutige dritte und letzte Konzert des Herrn Moscheles fand und verdiente dieselbe Theilnahme des zahlreich versammelten Publikums, die der glänzende Erfolg seiner frühern Konzerte gewesen war. Ueber gröfsere Kompositionen des uns so werth gewordenen Künstlers wird bald in diesen Blättern gesprochen werden; darum hier nur von ihm als Konzertgeber und Spieler.

Als Konzertgeber hat er dem Heere der weit unter ihm stehenden Virtuosen, die winterlich alle Städte durchziehen, heute eine kleine Lektion gegeben, indem er, der ausgezeichnete Konzertkomponist, er, dessen G-moll und Es-dur Konzert so enthusiastisch aufgenommen wurden, eine Komposition von Kalkbrenner, gage d'amitiè, zu hören gab, und mit derselben Liebe, wie eine eigene Komposition, vortrug.

Es ist schon bei einer andern Gelegenheit*) darauf hingedeutet worden, woher die Neigung der Virtuosen, selbst zu komponiren und eigne Kompositionen vorzutragen, abzuleiten sei, da doch ihre anhaltende Beschäftigung mit technischen Uebungen, ihre zunächst auf Geltendmachung des Persönlichen gerichtete Lebens-Tendenz nicht absolut auf schöpferischen Drang hindeuten. Berechtigt erscheint uns diese Neigung, wenn ein Künstler in seinem Spiel eine bisher unerreichte, in den bisherigen Kompositionen nicht anwendbare Virtuosität errang, oder sich einen eigenthümlichen, von dem Sinne der vorhandenen Kompositionen abweichenden Ideengang u. Vortrag, eine eigene Manier gebildet hat. Beides können wir von Herrn Moscheles rühmen; er würde aufser Stande sein, sich in seiner ganzen Eigenthümlichkeit und Vollendung zu zeigen, wenn er nicht eigne Kompositionen vortrüge — und durch diese innere Nothwendigkeit ist er ein trefflicher Konzertkomponist geworden. — Unlöblich ist dagegen die Sucht anderer Virtuosen, nur in eignen Kompositionen aufzutreten, ohne jene innre Nothwendigkeit, blos aus dem eitlen Wunsche, auch als Komponisten genannt zu sein, oder aus Unkenntnifs ihrer selbst und der Literatur in ihrem Fache, die sie hindert, das für sie Passende herauszufinden. Jene Flickwaaren von Virtuosenkompositionen aus etlichen Opernreminiszenzen und so oder sohin gedrehten, bald abgenutzten, bald verkünstelten Passagen — jener Verderb der Konzerte und des allgemeinen Geschmackes**) — wird noch immer vom Publikum und von den Beurtheilern (auch in dieser Zeitung***) viel zu nachsichtig behandelt. Man darf nicht allgemein vom Virtuosen verlangen, dafs er auch Komponist sei; giebt er sich aber als solchen, so müsse er die Feuerprobe aushalten. Vielleicht ent-

---

*) Zeitung No. 32, Seite 282.

**) Zeitung No. 48, Seite 415.

***) Zugestanden. Auch das wird hoffentlich anders werden. Anm. d. Red.

schliefsen sich dann künftige Konzertisten leichter, sich zu bessern fremden Kompositionen zu wenden. Der bewährte Komponist Moscheles hat das nicht verschmäht. —

Ueber Herrn Moscheles Spiel ist nun bereits vieles in dieser Zeitung gesagt worden. Mir ist die innige Vereinigung des Künstlers mit seinem Instrumente besonders interessant aufgefallen; sie erschienen mir wie zwei Neuvermählte, mit Liebe und der zartesten Achtung auf einander eingehend. Nichts foderte Herr Moscheles von seinem Instrumente, was es nicht hätte gewähren können, kein Effekt, den man nach dem Sinne der Komposition und des Vortrags erwarten durfte, blieb aus, und die volle Herrschaft des Virtuosen über sein Instrument gab jedem Hörer das ruhige Bewufstsein, dafs jeder einzelne Ton vom Spieler empfunden und bedacht sei und ganz gewifs so, wie er gedacht, erscheinen werde.

Herr Bader mit seinem gesunden, wohlthuenden Organ, mit seiner klangvollen Brust-Stimme, Madam Grünbaum, Herr Konzertmeister Möser und Herr Karl Blum als Guitarrenspieler (eine selten gewordene Erscheinung im Konzerte) so wie die Gegenwart des Fräuleins Bauer, die „Klotar" von Kind deklamirte, verschönten das Konzert. Die grofsartigen Ouvertüren aus Kolmar und Medea von Cherubini regten von neuem den Wunsch auf, Opern von diesem Meister zu hören. Warum wird namentlich seine Lodoiska nicht mehr gegeben, warum nicht die längst versprochene Medea? In der That, es geschieht zu wenig zur Bereicherung u. Erneuung des Opernrepertoirs. A. — Z.

Aus Paris.

Demoiselle Schiasetti trat in dem Königl. italienischen Theater zum ersten Male in einer Opera buffa: „l'Italiana in Algieri" auf. Es war eine Partei gegen sie vorhanden, allein die Sängerin brachte sie durch die brillante Manier, mit welcher sie ein grofses Finale sang, zum Schweigen. Die Applaudissements ihrer Freunde gewannen das Uebergewicht und die Feinde mufsten schweigen. Indefs scheint Dem. Schiasetti mehr für die Opera seria sich ausbilden zu können. Für die nächste Aufführung der Clemenza di Tito ist ihr die Rolle des Sextus zugetheilt. Die Künstlerin wird sich auf ihre Sphäre zu beschränken wissen, denn gegenwärtig kennt man in Europa nur eine einzige Sängerin, welche mit gleichem Glück in der ernsten und komischen Oper auftritt: Madame Fodor. Nicht ohne Schmerz können wir den Namen dieser grofsen Künstlerin nennen, da wir auf jede Hoffnung ihrer Rückkehr Verzicht leisten müssen. Die Versuche, welche man gemacht hat, sie nach den Ufern der Seine zurückzuziehen, waren so ungeschickt und kleinlich, das sie ohne Erfolg bleiben mufsten. Eben so wenig sind die anderen Versuche geglückt, unsere italienische Oper mit berühmten Sängerinnen und Sängern der Theater zu Neapel und Wien zu bereichern. David, Lablache, Danzelli, Rubini haben die Anträge abgelehnt, die ihnen von Paris aus gemacht wurden. Sie haben sämmtlich neue Kontrakte geschlossen, durch die sie sich bis 1830 dem Impresario Barbaia verbindlich gemacht haben. Dieser Unternehmer ist gegenwärtig so reich an Sängern und Sängerinnen, dafs er zu gleicher Zeit die Theater zu Neapel, Palermo, Wien und Petersburg versorgt. Madame Fodor wird Wien im März verlassen, um nach Neapel zurückzukehren.

Ueber die Aufführung des Othello.

Paris, den 1. November.

Zweimal hatten sich die Kunstfreunde nach dem Louvois begeben um den Mohr von Venedig zu sehen, zweimal wurden sie in ihrer Erwartung getäuscht, indessen durch die Aufführung des Tankred und der Donna del Lago entschädigt. Gestern endlich erschien der Mohr und dieses Hauptwerk Rossini's wurde mit der lebhaftesten Theilnahme gehört. Das Publikum begnügte sich nicht damit, dem Schauspieler, der ihn gab, seine Nachsicht zu bezeugen, es schien sogar ihm dankbar sein zu wollen. (?) Die Verwaltung thut wohl, dafür zu sorgen, dafs die Hauptrollen gut vertheilt werden. Ohne diese Vorsicht würde das Theater Louvois den Titel

eines ersten italienischen Theaters von Europa, den mehre Enthusiasten ihm gegeben haben, verlienen. Die französische Komödie hat immer Schauspieler gehabt, welche als Tartüffe, Achilles und Nero auftreten konnten, allein man sieht dort den Barbier von Sevilla und den Othello nicht, weil es an Tenorsängern fehlt. Darf man aber wol eine solche Schande des ersten Theaters von Europa erzählen? denn die Königl. Akademie maafst sich diesen Titel an, allein nur für den genre grotesque.

Trotz manchen Veränderungen, die man mit dem Stück und der Musik vorgenommen hat, ruft das Publikum dennoch Bravo und dies ist ein Beweis zu Gunsten der Ragoutkomposition*) wogegen man so schwache Angriffe gemacht hat. Es ist nicht genug zu sagen: „Dies Stück gefällt mir nicht;" man mufs auch den andern beweisen, dafs sie Unrecht haben, in das Theater zu gehen und sich zu amüsiren, wenn man rossinische Opern giebt.

Wenn man die Opern Mozarts ausnimmt, so sind die schönsten dramatischen Partituren fast sämmtlich Ragoutkompositionen; die gröfsten Komponisten haben nur dadurch ihre Werke vollendet, dafs sie günstige Umstände brauchten, um schwache Stücke wegzulassen und neu ausgearbeitete bessere einzuschieben. Rossini gab mehre Opern, worin man neben den gröfsten Schönheiten die schwachen Versuche eines Anfängers fand. Er hat sich aber durch nichts irre machen lassen und seinen Tankred, seine Cenerentola, seinen Othello durch gelungene Stücke aus seinem alten Demetrio, Aureliano u. a. ausgeputzt und ausgebessert, welche früher schon Favorit- oder Lieblingsmelodien des Publikums geworden waren; eben so hat der Marsch aus Aureliano und die ausgezeichnete Arie aus Demetrio der Elisabetta durchgeholfen.

Stellen wir uns einmal vor, dafs eine unübersteigliche Wand zwischen Frankreich und Italien gezogen wäre und dafs die Kavatine aus Tankred: di tanti palpiti, die man in Kalkutta, auf Ceylon und an den Küsten Amerika's singt, noch niemals aufser Italien gehört worden sei, nehmen wir weiter an, dafs Rossini mit den Schätzen aus 20 unbekannten Partituren in Frankreich ankäme, um Opern zu komponiren; welcher Meister könnte gegen einen solchen Helden auftreten? Man braucht nicht Musiker zu sein, um die Vortheile einer Lage schätzen zu können, in welcher die französischen Komponisten sich niemals befanden. Gluck hat uns 6 Meisterstücke aus den Trümmern von 40 Opern gegeben und wenn man la Cenerentola, Tankred etc. Flickwerke nennt, so gehören Iphigenia in Tauris und Armida in dieselbe Klasse. Il Matrimonio segreto wurde 5 mal umgearbeitet, ehe es die gegenwärtige Vollendung erhielt. —

Um nun über die neueste Aufführung des Othello noch einiges hinzuzufügen, so war es besonders Madame Pasta, diese bewunderte Sängerin, welche das Publikum mit sich fortrifs. Larioni wurde als Othello gut aufgenommen, allein sein Tenor hat zu wenig Stärke und Umfang und man hat die Kavatine; ah! Si per voi già sento, weglassen müssen, weil er nicht mit seiner schwachen Stimme durch den Chor durchdringen würde.

Dresden, den 1. November 1824.
(Schlufs aus No. 48.)

Die deutsche Oper scheint in ihren Winterschlaf gesunken zu sein, denn sie giebt nichts, als höchst selten einmal die „Euryanthe." Dieses wahrhaft grofse, geniale Werk unseres Weber, das den neuesten Beweis geführt hat, dafs die Deutschen sich gleichsam schämen, sich von einem Landsmanne zweimal nach einander entzücken zu lassen, erduldet auch hier, aber (hört! hört!) nicht vom Publikum, sondern vom ausführenden Personale Chikanen; denn es kann bald dieser bald jener Sängerin halber nicht gegeben werden, obgleich das entzückte Publikum fast jedesmal eine oder die andre auf's ehrenvollste heraus ruft. Das kommt aber daher, dafs die jetzigen ersten Sängerinnen durch Rossinische Opern so sehr verwöhnt sind, dafs es ihnen zu schwer fällt, eine so tiefgedachte Musik wie diese, sich so ganz zu eigen zu machen, dafs sie sie ohne öftere Wiederholung vorzutragen im Stande wären. Diese Oper wird hier von Seiten der

*) Die Erklärung folgt gleich.

Euryanthe und Eglantine, der Chöre und des Orchesters wahrhaft meisterlich ausgeführt, obwol Lysiart, ja selbst Adolar, Komparsen und Tänzer noch viel zu wünschen übrig lassen. Dessen ungeachtet aber wirkt sie so ausserordentlich auf unser etwas kaltes Publikum, dass nicht nur jedesmal das Haus zum Erdrücken voll ist, sondern dass es stets den lautesten Beifall zu erkennen giebt, was eben hier auffallend erscheint, da das hiesige Publikum, man könnte sagen, zu kommode ist, einem Stücke, welches bei der ersten Darstellung beifällig aufgenommen wurde, mehrmals denselben Beifall zu erkennen zu geben. So geht oft eine Darstellung vorüber, die sehr ergreift, ohne dass man eben viel davon merkt. Würde nun diese Oper überall wenigstens so wie bei uns gegeben, so könnte es nicht fehlen, dass sie überall das grösste Glück machen müsste. Aber noch nie ist wol eine Oper so vielfach und so falsch beurtheilt worden. Es ist zwar nicht zu läugnen, dass diese Oper ein viel geübteres und verständigeres Gehör, als das eines gewöhnlichen Korrespondenten, (der bei allem guten Willen denn doch nicht Alles verstehen kann) verlangt; es ist aber eine Schande, dass sich noch kein sachverständiger Kunstrichter gefunden, der es übernommen hätte, in einer musikalischen Zeitung den wahren Werth eines so hohen Kunstwerkes auseinander zu setzen. Man wirft dieser Oper Mangel an Melodie vor. Welche Behauptung! Ist die ganze Introduktion von A bis Z nicht ganz Melodie? und welche Melodie! Enthält das Lied „Glöcklein im Thale," die Arie: „O mein Leid ist unermesslich," das Duett: „Ja es wallt mein Herz aufs neue," das ganze Finale des ersten Akts; Adolars Arie: „Wehen mir Lüfte Ruh," das Duett: „Hin nimm die Seele mein," der Chor: „Leuchtend füllt die Königshallen" u. s. w. — enthält, sagen wir, dies Alles nicht die reinste, schönste, wahrhaft dramatisch wirkende Melodie? Ist nicht alles wahrhaft gefühlt, dem Innersten entquollen? — Doch diese alles wissende Korrespondenten behaupten ferner: „es sei zu viel Gesuchtes, zu viel Streben nach Effekt!" Nun, wir meinen, hat Weber auch (was er wahrlich nicht nöthig hat) gesucht, so hat er doch auch gefunden. Weber ist ein solches Glückskind, dass sich ihm alles von selbst darbietet, ohne dass er nöthig hätte, viel zu suchen. Uns scheint in dem Tadel viel mehr gesuchtes, als in der ganzen Oper. Bemerken jene Herren nun Effekt, so muss ja doch wohl welcher da sein; und ob der nun gesucht ist oder nicht, das kann wohl jedem gleichviel sein. — Anderweit sagen diese Herren: „es sei doch kein Freischütz!" Da haben diese Herren seltnerweise einmal eine tüchtige Wahrheit gesagt, denn man kann sich nichts verschiedeneres denken, als diese beiden Opern. Adolar soll doch nicht etwa wie Max, Lysiart wie Kaspar, Euryanthe wie Agathe und Eglantine wie Aennchen singen? — Welch ein Unterschied zwischen Personen, Ort und Zeit! — Ein Modeherr in dem sonst recht achtbaren Weimar'schen Journal liess sich sogar vernehmen: „Weber habe bei der Euryanthe einen Weg eingeschlagen, welcher ein Abweg sei, da er der Popularität entgegenstrebe; man könne es nur (wie Weber selbst) für einen Versuch ansehen." Neugierig wären wir denn doch, eine Beweisführung dieses Satzes zu hören. Ist es denn so etwas ganz neues und irriges, statt der Zwischenreden Recitative zu setzen, wo doch die Sänger gezwungen sind, richtig zu deklamiren. Oder hat denn irgend eine Nummer eine so neue Form, dass man den nothwendigen Zusammenhang der Ideen-Durchführung und Einheit darin nicht finden könnte? War denn Mozarts Don Juan, zu der Zeit, wo er ihn geschrieben hatte, weniger populär und ein geringeres Meisterstück, weil man es dazumal nicht verstand, als jetzt, wo es als das erste Muster einer Operndichtung gilt und in aller Welt Munde ist? — Hat Weber aber irgendwo in einem vertraulichen Kreise seine Arbeit einen Versuch genannt, so lässt solche Bescheidenheit seine Grösse nur noch mehr hervortreten. Unbescheiden aber finden wir es von einem andern, ein solches Werk, in welches einer unserer grössten Geister seine besten und reichsten Ansichten über Kunst (zu denen er sich durch ununterbrochenes ernstes Nachdenken sein Lebelang aufgeschwungen) niedergelegt hat, einen blossen Versuch zu nennen. Ein Glück für uns, dass Weber gross genug ist, solche modische Ansichten gehörig zu würdigen, und dass er sich dadurch nicht abhalten lässt, aus der unversiegbaren Quelle seines eigenthümlichen Geistes zu schöpfen. Man gebe nur überall mit Fleiss und Liebe diese Oper; wer sie das erstemal noch nicht ganz fasst, höre sie zwei, dreimal an, und das grosse Publikum wird sehr bald erkennen, was es von gewöhnlichen Korrespondenznachrichten zu halten hat.

††††

Kassel den 10. November 1822.

Unsere Hofbühne hat uns im vergangenen Sommer und dem bis jetzt verflossenen Theile des Herbstes in musikalischer Hinsicht wenig Neues dargebracht. Vom Ende der sechswöchentlichen Badeferien (19. Juli) bis jetzt, wurden folgende Opern gegeben: der Freischütz 4 Mal, Schweizerfamilie, Johann von Paris, Aschenbrödel, Rothkäppchen, Kalif von Bagdad, Tankred, die diebische Elster, Barbier von Sevilla, (von Rossini) Sonntagskind, Oberon, Karlo Fioras, Don Juan, Zauberflöte, Ferdinand Kortez; ferner (neu einstudirt) der kleine Matrose, (von Gaveaux) Lodoiska, (von Cherubini) Faust (von Spohr); endlich (ganz neu) Euryanthe von Weber (2 mal).

Eine Hauptursache des Mangels neuer Opern auf dem Repertoir war wohl die lange anhaltende Kränklichkeit des Herrn Gerstäcker, welchem unser gnädigster Kurfürst erst noch vor kurzem, zur Wiederherstellung seiner Gesundheit, einen halbjährigen Urlaub bewilligt hat. Ausser Herrn Gerstäcker besitzt die Bühne aber nur noch einen tüchtigen Tenor an Herrn Albert, denn Herr Uschmann und der wackere Schauspieler Herr Schmale, (welcher auch in der Oper aushilft) können beide nur Nebenrollen übernehmen. Obgleich nun die ersten Bass-Partien durch die Herrn Berthold und Hauser vortrefflich,

und die minderbedeutenden durch Herrn Pister ebenfalls gut besetzt sind, obgleich die jungen Sängerinnen, Demoiselles Roland, Nerl, Schopf und Backofen (von denen die erstgenannte, ausgezeichnet im Spiel und Gesang, schon längst der Liebling des Publikums geworden ist) sich sichtlich bemühen, auf der Künstlerbahn rühmlich fortzuschreiten, so hätten doch — während Herrn Gerstäckers Krankheit — einige der vorgenannten Opern wohl gar nicht gegeben werden können, wenn nicht 2 willkommne Gäste dabei mitgewirkt hätten. Der erste derselben, Herr Hambuch von Stuttgard, trat auf als Tamino, Johann von Paris und Max (im Freischütz), und erwarb durch den Wohlklang seiner Stimme, seinen geregelten Vortrag im Gesange und sein gutes Spiel allgemeinen Beifall. Noch mehr gefiel aber der zweite Gast. Herr Kornet von Braunschweig, welcher mit der Kunst eines ausgezeichneten Sängers auch die eines gewandten Schauspielers verbindet. Letzterer gastirte als Baron Rudolph (im Rothkäppchen) Ferdinand Kortez, Max (im Freischütz) und Graf Almaviva (im Barbier von Sevilla).

Die in allen Theilen sehr gelungene Aufführung des Freischütz (am 26. Septr.) bei welcher Herr Kornet mitwirkte, wurde auch dadurch merkwürdig, dafs unser Kurfürst, um dem zum Herbstmanoeuvre zahlreich versammelten Militair eine Erholung und Freude zu verschaffen, beinahe sämmtliche Plätze des Hauses demselben einräumen liefs, so dafs man, aufser den Mitgliedern der Kurfürstlichen Familie und einigen Herrn und Damen vom Hofe, vom Parterre bis zur obersten Logenreihe überall nur schnurrbärtige Krieger erblickte.

Eine andere gleichfalls bemerkenswerthe Aufführung war die der Oper „Faust" (am 7. Novbr.) in welcher Solosänger, Chor und Orchester mit einander zu wetteifern schienen. Unter den dramatischen Kompositionen unsers Kapellmeisters Spohr scheint gerade diese Oper hier am mehrsten beliebt zu sein. Referent kann hierbei den Wunsch nicht unterdrücken, dafs ein gewandter, mit Bühnenkenntnifs ausgestatteter Dichter den dialogisirten Theil dieser Oper durch eine sorgsame Umarbeitung geniefsbarer machen, und so zur allgemeinen Verbreitung der Oper beitragen möchte; derselbe würde gewifs den Dank Vieler verdienen. —

M. von Webers Euryanthe hat hier trotz der ziemlich gelungenen Darstellung — keinen grofsen Beifall gefunden, während dessen Freischütz noch immer zu den Lieblingsopern unsers Publikums gehört und stets ein volles Haus macht. Dafs die erste Vorstellung jener, am Geburtsfeste unsers Kurfürsten (28. Juli) still vorüber ging, war natürlich, da man an diesem Tage, wo der geliebte Landesvater auch im Theater mit jubelndem Zurufe bewillkommnet wird, sich aller Zeichen des Beifalls oder Tadels über die Oper und deren Darsteller herkömmlicher Weise enthält; allein auch bei der zweiten Aufführung (24. Oktober) liefsen sich kaum dann und wann schwache Zeichen des Beifalls vernehmen. — Ref. hält dafür, der berühmte Komponist habe der Macht seines Genies zuviel vertraut, indem er die matte Dichtung dieser Oper in Musik setzte. Möchten doch die deutschen Opernkomponisten in der Wahl ihrer Operntexte vorsichtiger zu Werke gehen; die Erfahrung lehrt ja täglich, dafs dem grofsen Haufen (welcher doch nun einmal entscheidet, ob eine Oper Glück machen soll, oder nicht,) eine gute Dichtung immer Hauptsache, die Musik aber Nebensache bleibt, letztere müfste denn durch einen überaus grofsen Reichthum gefälliger Melodien (welcher freilich in der Euryanthe nicht zu finden ist) das Uebergewicht behalten. — M. v. Weber hat unbestritten in dieser Oper sehr viel Werthvolles, mitunter Herrliches und Meisterhaftes geschaffen, mehre Musikstücke würden jedoch — nach des Ref. Ansicht — noch mehr ansprechen, wenn der Komponist in denselben den Sängern wie dem Orschester nicht so übergrofse Schwierigkeiten aufgebürdet und besonders die Eigenthümlichkeit der Instrumente mehr berücksichtigt hätte.

(Schlufs folgt.)

Marburg, den 28. November 1824.

In aller Eile erlaube ich mir, Ew. Wohlgeboren auf einen fatalen Fehler aufmerksam zu machen, der sich in dem Berichte über das erste Konzert des Herrn Ignatius Moscheles, in No. 46 Ihrer Zeitung, Seite 398 eingeschlichen hat und fast wie Persifflage einer wichtigen Notiz meines Aufsatzes, „das Musikfest zu Ephyrä" betreffend, aussieht. Der unsterbliche Lasus erwähnt, dafs Pyrene, die Tochter des Teiresias den hypopotamon (ὑποποταμον) gesungen habe, und ich entwickelte in einer Note meines Aufsatzes, dafs diefs eine schöne Bezeichnung für etwas Unerreichbares sei. Nun sagt aber der Berichterstatter über das Konzert des Herrn Ignatius Moscheles, Lasus mache ein Aufhebens von dem Hippopotamos, welcher am Ende nichts weiter gewesen sei, als ein ordinäres dreigestrichenes c f oder g. Hippotamos (hippopotamus amphibius) heifst ja aber ein Nilpferd! dieses Thier hat bekanntlich einen unförmlich grofsen Ochsenkopf, einen weiten Rachen, Zähne, welche oft über eine Elle lang sind und einen plumpen, schwerfälligen Leib, dessen ganze Masse an viertehalbtausend Pfund wiegt. Wie kann nun ein Nilpferd über die Lippen einer zarten Sängerin spazieren? Oder wie kann man auch nur den ätherischen Ton einer Sängerin mit einem Nilpferde vergleichen? — Haben Ew. Wohlgeboren die Güte, diesen argen Druckfehler schleunigst in Ihrer Zeitung anzuzeigen, und genehmigen Sie u. s. w.

J. G. Murhardt.

Hierbei der literarisch- artistisch- musikalische Anzeiger No. 12.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger
zum Freimüthigen und zur musikalischen Zeitung.

No. 12. Den 14. December 1824.

Literarische Anzeigen.

In der Weygandschen Buchhandlung in Leipzig ist so eben erschienen und in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung zu haben:

Hiersche, M. E., Mitgabe an junge Christinnen bei ihrem Eintritte in das bürgerliche Leben. 8. broch. 12 Gr. oder 54 Kr. rhein.

Nach einer kurzen Anrede an seine ehemaligen Schülerinnen macht der Herr Verf. ihnen die Bedeutung des irdischen Daseyns durch nachstehende Abhandlung wichtig, als: der Konfirmationstag; der Bund des Christen mit Gott ruht auf Glauben, Liebe und Hoffnung; des Lehrers Zuruf an seine von ihm scheidenden Schülerinnen; Selbsterkenntniß; die Feinde der Frömmigkeit sind Feinde der Häuslichkeit; die Erhebung zu Gott in den trüben Tagen des Lebens giebt uns den rechten Trost. Sodann knüpft er passende biblische Sprüche und Strophen aus Liedern religiösen Inhalts an die Reden an, und zeigt es in allen seinen Vorträgen, wie innig die Theilnahme sey, welche er an dem Wohl und Wehe seiner lieben Zöglinge empfinde. Diese Mitgabe hat gerade deswegen, weil der Herr Verf. ein bestimmtes Ziel fest im Auge hatte, einen allgemeinern Werth, und kann allen Töchtern, welche die Schule verlassen und ins bürgerliche Leben treten, eine sehr zu empfehlende Nahrung werden.

Leipzig, im November 1824.

In der Helwingschen Hofbuchhandlung in Hannover ist erschienen und in allen guten Buchhandlungen Deutschlands, (so wie in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) und allen Buchhandlungen Berlins zu haben:

Dienstreglement für die Königl. Hannöv. Truppen, erster oder allgemeiner Theil. Hannover im Verlage der Helwingschen Hof-Buchhandlung. gr. 8. 1 Thlr. 8 Gr.

Jansen, C. H. C. F., Statistisches Handbuch der Königreichs Hannover, oder alphabet. Verzeichniß sämmtl. Städte, Flecken, Dörfer, Höfe, Mühlen, adelicher Güter mit Angabe der Anzahl. Häuser, Einwohner, der Gerichtsbarkeit, Steuerbefördern, Kirchen u. s. w. nebst topographischer Eintheilung und Bestandtheilen der Provinzen, Landdrosteien, Aemter, Patronalgerichte, Districte, u. s. w. Hannover im Verlage der Helwingschen Hof-Buchhandlung. gr. 8. 63. Bog. 3 Thlr.

Bei Ernst Fleischer in Leipzig erschien so eben:

William Shakspeare's Leben
von
Aug. Skottowe.
Teutsch bearbeitet
durch
Adolf Wagner.
Mit einem Bildniß Shakspeare's.

Auch unter dem Titel:

Shakspeare's
dramatische Werke.
Supplementband
zu der Taschenausgabe in 16 Bänden.

Diese höchst wichtige Schilderung von Shakspeare's Leben trat in London so eben an's Licht, und wurde einstimmig als die vorzüglichste aller bis jetzt vorhandenen Biographien des großen Dichters ausgezeichnet. Die deutsche Uebersetzung schließt sich durch Uebereinstimmung des Formats und einen ähnlichen Druck genau der neuen Taschenausgabe von Shakspeare's dramatischen Werken an. Für den Subscriptionspreis von 9 Gr. ist sie in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben.

In der Weygandschen Buchhandlung in Leipzig ist so eben erschienen, und (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Der Hausfreund für Künstler, Kaufleute und Landwirthe. Eine Sammlung der nützlichsten, auf vieljährige Erfahrung gegründete, Erfindungen, in Bezug auf Kunst, Gewerbe, Handlung und Landbau. 8. broch. 12 Gr. oder 54 Kr. rhein.

Wir können dieses Werkchen als einen nöthigen und nützlichen Hausbedarf allen Ständen der bürgerlichen Gesellschaft mit Recht empfehlen, da die in demselben enthaltenen Recepte gewiß jede Erwartung entsprechen, und die Anwendung derselben von dem besten Erfolg sein wird.

Leipzig, im November 1824.

So eben sind bei mir erschienen und noch durch alle Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) (bis auf weitere Anzeige) für den billigen Subscriptions-Preis zu haben:

THE WORKS
OF THE LATE
RIGHT HONOURABLE
RICHARD BRINSLEY SHERIDAN
COLLECTED
BY
Thomas Moore,
Author of „Lalla Rookh," The Loves of the Angels" etc.

COMPLETE IN ONE VOLUME.

Post 8. Cartonirt. Subscriptions-Preis 1 Rthlr. 8 Gr. Conv. oder 2 Fl. 24 Kr. Rheinisch.

Sheridan's gefeierter Name glänzt in der Reihe von Englands Bühnendichtern als eine der wichtigsten Erscheinungen, und dessen unsterbliche Werke schufen für die brittische Theaterpoesie eine der schönsten Epochen neuerer Zeit. Nur der Mangel einer kaufbaren Ausgabe dieses klassischen Dichters war seither in Deutschland dem allgemeinen Bekanntwerden desselben hinderlich, und die Freunde der englischen Literatur entbehrten bis jetzt einen der grösten Genüsse, welche jene Sprache bietet, die aus Sheridan's Feder mit so viel Anmuth, Witz und Leichtigkeit geflossen ist. Von seinen trefflichen, den Meisten nur dem Namen nach bekannten Theaterstücken, bedarf es blos der Nennung einiger (The Rivals, a Comedy; — The School for Scandal, a Comedy; — Pizarro, a Tragedy; — etc.), um sogleich den Wunsch zu erwecken, diese Werke zu besitzen, welche hier dem Publikum in einer streng correcten, auf englischem Velinpapier ausgezeichnet schön und deutlich gedruckten Ausgabe, auch zugleich für einen höchst biligen Preis geboten werden.

Leipzig, den 15. October 1824.

Ernst Fleischer.

In der Weygandschen Buchhandlung in Leipzig ist so eben erschienen, und (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben:

Brachmann, Louise, auserlesene Dichtungen, herausgegeben und mit einer Biographie und Charakteristik der Dichterin, begleitet vom Professor Schütz in Halle. gr. 8. broch. 1 Thlr. 16 Gr. oder 3 Fl. rhein.
Desselben Werkes 2ter Band. gr. 8. broch. 1 Thlr. 8 Gr. oder 2 Fl. 36 Kr. rhein.

Leipzig, im November 1824.

So eben sind bei mir erschienen, und noch durch alle Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlund) (bis auf weitere Anzeige) für den billigen Subscriptions-Preis zu haben:

THE
DRAMATIC WORKS
OF
SHAKSPEARE
PRINTED FROM THE TEXT
OF
SAMUEL JOHNSON, GEORGE STEEVENS, AND ISAAC REED.

COMPLETE IN ONE VOLUME.

Roy. 8. Subscriptions-Preis: 2 Rthlr. 16 gr. Conv. oder 4 fl. 48 kr. Rhein.

Bei einer näheren Zerfällung dieses Preises zeigt es sich, dass im Durchschnitt jedes einzelne Stück von Shakspeare's 37 Dramen nur einen und dreiviertel Groschen gerechnet ist, und mithin weder bei früher erschienenen, als noch zu erwartenden Ausgaben eine ähnliche Billigkeit zu finden sey.

Zu dieser äusserst schönen, auf Velin-Papier deutlich und correct gedruckten Ausgabe welche den allgemeinsten Beifall gefunden hat, erscheint im Laufe des nächsten Frühjahrs ein Anhang unter folgendem Titel:

A SUPPLEMENT
TO
SHAKSPEARE'S
DRAMATIC WORKS
etc. etc.

Contents: The Life of the Author by Aug. Skottowe; His Miscellaneous Poems; A critical Glossary compiled after Nares, Ayscough, Hazlitt, Douce and others.
With Shakspeare's Portrait taken from the best Originals and engraved by one of our first Artists.
Roy. 8. Subscriptions-Preis 16 gr. Conv. oder 1 fl. 12 kr. Rhein.

Dieses Supplement entspricht im Format und Druck genau obiger Ausgabe der Dramatischen Werke Shakspeare's, und ergänzt alles übrige, nächst den Bühnenschriften von ihm Vorhandene.

Alle Buchhandlungen nehmen hierauf (ohne Vorausbezahlung) Subscription an.

Leipzig, den 16. October 1824.

Ernst Fleischer.

Hammonia für 1825.
9ter Jahrgang.

Man abonnirt auf diese allgemein beliebte Zeitschrift mit 12 Mark Hamb. Courant oder 5 Thlr. Sächs. Alle Löbliche Postämter und Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) nehmen Bestellungen an. Letztere wenden sich an

August Campe
in Hamburg.

So eben hat die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, in Berlin unter den Linden Nr. 34. aus Paris erhalten:

Manuscrit de 1815, contenant le précis des évènemens de cette année pour servir à l'histoire de l'Empéreur Napoléon; par le Baron Fain, Paris 1824, 2 vol. 8. 6 Thlr. 6 Gr.

Le Mexique en 1823, ou relation d'un voyage dans la Nouvelle-Espagne, contenant des notions exactes et peu connues sur la situation physique morale et politique de ce pays, accompagné de fort joli atlas de 20 planches coloriées et en noir; par M. Beulloch. Ouvrage traduit de l'anglais par M***. Précédé d'une introduction etc.; par Sir John Byerley, Paris 1824, 2 vol. 8. br. 9 Thlr.

Empfehlungswerthe Weihnachtsgeschenke.

So eben ist in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34, erschienen:

Anschauliche Erdbeschreibung. Der leichten und gründlichen Erlernung der Erdkunde gewidmet. Nach einem neuen Plan bearbeitet von Joh. G. A. Galletti. Erster Theil gr. 8. 34 Bogen. Weißdrckp. 1 Thlr. 20 Sgr.

Ferner ist daselbst erschienen:

Die Wunderwerke der Welt, oder: die schönsten Werke der Natur und des Menschen. Ein Unterhaltungsbuch für die erwachsene Jugend, zur Erweiterung des Nachdenkens und Ausbildung höherer Natur- und Lebens-Ansichten, frei nach dem Franz. des Ritter Propiac bearbeitet von Dr. Aug. Kuhn. 2 Theile, jeder Band mit 8 Kupf. Elegant gebunden 3 Thlr.

Nach dem Urtheile der competentesten Schulmänner gehört dieses Werk zu den besten und empfehlungswerthesten Schriften, welche man der gebildeten und heranwachsenden Jugend in die Hände geben kann, da es zugleich das Nützliche mit dem angenehmen verbindet — Der Erste Band enthält 80 und der Zweite 89 verschiedene Aufsätze; die Kupfer sind ebenfalls sehr brav von Meno Haas ausgeführt, und so kann dieses Werk in jeder Hinsicht als ein sehr schönes und höchst nützliches Geschenk jedem gebildeten Freunde der Jugend mit Recht empfohlen werden.

Die jungen Frauen von Bouilly. Frei übers. von Dr. August Kuhn. 2 Bände, sauber geb. Preis 2 Thlr. 15 Sgr. — Gute Ausgabe mit 16 Kupfern und Vignetten, kart. 4 Thlr.

Diese beiden Bände enthalten 22 Erzählungen, jede dieser Erzählungen ist so interessant und enthält so feine Schilderungen und Winke für Neuvermählte und junge Mädchen, die sich dem ehelichen Verhältnisse nähern, wie sie sich von dem geistreichen Bouilly, dessen Rath an meine Töchter und dessen Rath an meine Söhne rühmlichst bekannt sind, erwarten läßt! Auch ist die Uebersetzung des Hrn. Dr. Kuhn so gelungen, daß man ein Original zu lesen glaubt. — Die 16 in Paris dazu gestochenen Kupfer enthalten Scenen aus den Erzählungen. Es kann daher dieses Werk mit Recht als ein angenehmes Geschenk empfohlen werden.

Kleine Sittenlehre, in kurzen Aussprüchen auf alle Tage des Jahres, in Deutscher und Franz. Sprache. Zweite Auflage. Sauber kart. 25 Sgr.

Dieses Werkchen enthält 365 moralische Sätze auf alle Tage des Jahres, wovon jeder dieser Sittensprüche moralische Lebensregeln enthält, die den Kindern von bleibenden Nutzen seyn können: auch eignen sich diese Sätze als Themata's zu Ausarbeitungen von schriftlichen Aufsätzen. Die Französische Uebersetzung dabei ist werthvoll, und so ist es auch als Französisches Lesebuch zu empfehlen.

Samezky, C. W., Lehrbuch der Kochkunst, oder neuestes Berliner Kochbuch für junge Köche, Frauen und Fräulein des gebildeten Standes. 2 Bände. 8. Sauber cartonirt jeder Band 1 Thlr. 15 Sgr., zusammen 3 Thlr.

Der erste Band enthält: die Kochkunst für bürgerliche Haushaltungen und für die vornehmsten Tafeln, nebst mehreren angehängten Küchenzetteln für alle Jahreszeiten, und eine Anweisung, wie die Speisen auf der Tafel zu ordnen; ein gewiß wichtiger Gegenstand in unserer eleganten Zeit u. s. w.

Der zweite Band enth.: die Backkunst, Conditorey, die Kunst Getränke, Eingemachtes u. s. w. zu machen.

Beide Theile enthalten 1376 verschiedene Anfertigungen von Gerichten. Zur Empfehlung bedarf es weiter nichts, als: daß der Herr Verfasser Königlicher Küchenmeister ist, und so kann man von der Gründlichkeit und Brauchbarkeit dieses Kochbuchs überzeugt seyn, daß hier ein Lehrbuch der Kochkunst geliefert ist, wie es bis jetzt noch keins giebt.

Wir verfehlen nicht hiermit anzuzeigen: daß wir stets mit einem vorzüglichen Lager Kinder- und Erziehungsschriften, Spiele, Taschenbücher 1825, so wie auch die besten schönwissenschaftlichen Werke in Deutscher und Französischer Sprache, elegant gebunden, zu Weihnachtsgeschenken besonders geeignet, (wovon ein Verzeichniß gratis gegeben wird) wohl assortirt sind. — Da wir außer diesen wie bekanntlich in allen Fächern der Literatur, in Deutscher, Französischer, Englischer und Italienischer Sprache, eben so mit einem bedeutenden Musikalien-Lager (auch mit allen Werken, die von andern Handlungen angekündigt werden) wohl versehen sind, so sind wir im Stande, jeden Auftrag auf das Beste und Billigste auszuführen, und bitten um geneigten Zuspruch und Aufträge.

Geschichte der Israliten seit der Zeit der Makkabäer, bis auf unsere Tage, nach den Quellen bearbeitet, von J. M. Jost 5r Theil, gr 8. 1 Rthlr. 25. Sgr.

Diejenigen, welche sich direkt an uns wenden, und auf den 6 Theil pränumeriren wollen, können die 5 Bände gegen postfreie Einsendung des Betrages noch zum Pränumerationspreis von 6 Rthlr. 20 Sgr. erhalten. Außer diesem ist der Ladenpreis des 1. Theils. 1 Rthlr. 20 Sgr., des 1. 2. 3. 4. und 5. à 1 Rthlr. 25 Sgr. Alle 5 Bände 9 Rthlr.

Um den Ankauf zu erleichtern, haben wir uns entschlossen, den Preis des Taschenbuchs für Damen

Hortensia,

auf das Jahr 1811 und 1812, herausgegeben von Dr. A. Kuhn, von 3 Thl. auf 1 Thl. 8 Gr. für beide herunterzusetzen, für welchen Preis es durch alle Buchhandlungen und Postämter zu beziehen ist.

Diese beiden Jahrgänge enthalten:

1811. 1) Fragmente aus einem Reise-Journal von Rochlitz. 2) Der Bergknappe von Langbein. 3) Taugenichts von K. Stein. 4) Gedichte von Louise Brachmann. 5) Adine von A. Kuhn. 6) Gedichte von Frd. Kind, Gemeiner Sinn und wahre Größe 8) Gedichte von Buri. 9) Emilie Soltau oder das Weib in seinen verschiedenen Lebensaltern 10) Gedichte von K. Bisseldt. 11) Ehezwist Lustspiel in einen Akt. 12) Mittheilungen von Müller mit 6 Kupfertafeln sauber gebunden.

1812. 1) Der Oheim Erzählung von der Verfasserin von Klara von Wallburg. 2) Darius Siegesmahl von Apel. 3) Der Raubgraf Legende von L. Schubart. 4) Der Fischerabend von Grumbach. 5) 6 Gedichte von Langbein. 6) Das Schweizermädchen zu Paris Erzählung von C. Stein. 7) 8 Gedichte von Gubitz. 8) Eine Erinnerung von Rochlitz. 9) Liebe und Frauenhaß, Erzählung von Langbein. 10) Der Bote Lustspiel in 1 Akt von C. Stein, nebst 6 Kupfern von Menno Haas sauber gebunden.

Englische Literatur.

Walter Scott Redgauntlet 3 vol. 3 Rthlr. 10 Sgr.

Die früher von Walter Scott daselbst erschienenen Romane sind:

Ivanhoe. 3 vol. 3 Thlr. — The Monastery. 3 vol. 3 Thlr. — The Pirate. 3 vol. 2 Thlr. — Waverley. 3 vol. 2 Thlr. 20 Sgr. — The fortunes of Nigel. 3 vol. 3 Thlr. 10 Sgr. — The Antiquary. 3 vol. 3 Thlr. — Rob-Roy. 3 vol. 2 Thlr. 20 Sgr. — The Black Dwarf. 1 Thlr. — Old Mortality. 3 vol. 2 Thlr. 20 Sgr. — The Heart of Mid-Lothian. 3 vol. 3 Thlr. — Peveril of the Peak. 4 vol. 3 Thlr. 20 Sgr. — Guy Mannering; or the Astrologer. 3 vol. 2 Thlr. 20 Sgr. — Quentin Durward. 3 vol. 3 Thlr. — The Bride of Lammermoor. 2 vol. 2 Thlr. — A Legend of Montrose, 2 vol. 1 Thlr. 20 Sgr. — St. Ronan's Well. 3 vol. 3 Tklr.

Obige 18 Romane in 51 Bände kosten zusammen 47 Thlr. 10 Sgr. cartonirt 53 Thlr.

Wir glauben diese Ausgabe, wegen ihrer ausgezeichneter Correctheit, schönem Druck, Papier, und den sehr billigen Preisen mit Recht empfehlen zu können; um die Anschaffung zu erleichtern, erbieten wir uns sämmtliche obige 18 Romane in 51 Bänden wer solche zusammen nimmt für 38 Rthlr. roh und cartonirt zu 41 Rthlr. 10 Sgr. zu erlassen, einzelne bleiben obige Preise.

Th. Moore the Loves of the Angels a Poem. cartonirt. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Musikalien.

Zum bevorstehenden Weihnachtsfeste ist bei mir erschienen, und an allen Handlungen (in Berlin an die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung) versandt worden.

Bornhardt, J. H. C., Weihnachtsgabe für die musikalische Jugend, in 12 leichten Liedern mit Pianoforte-Begleitung. 1 Thlr. 8 Gr.
Mit einer allegorischen Titel-Vignette und in einem farbigen Umschlag.

Die Texte zu diesem Werkchen sind für die Jugend sehr paßlich gewählt, und die Musik vom Herrn Bernhardt so den Worten und der Zeit angemessen componirt, als es von diesem Componisten zu erwarten ist; die Melodien sind sehr wohlklingend.

Dieses Werkchen verbunden mit der schönen Ausgabe, (deutlichem Druck und schönem weißen Papier) würde ein niedliches Weihnachtsgeschenk für die jungen Anfänger in der Musik ausmachen.

Hamburg im Nov. 1824.

Joh. Aug. Böhme.

Bei W. Logier, Mohrenstraße Nr. 47, ist erschienen, und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

J. B. Logier, un Introduction, fugue et 2 canons p. le Pianoforte à 4 mains. 1 Thlr.
— Introduction et grande marche p. le Pianof. à 4 mains. 17½ sgr.
— Sonate pour le Pianof. avec accompagn. d'une flûte. 22½ Sgr.
— Grande Sonate p. le Pianof. à 4 mains. 1 Thlr. 10 Sgr.

So eben ist in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34. der Akademie gegenüber, erschienen.

Spontini, Olimpia. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Mit deutsch- u. französischem Texte. 1r Act. 44 Bogen, nebst saubern Umschlag. Preis 6 Thl.

Der 2te und 3te Act werden bestimmt zur nächsten Ostermesse fertig. — Pränumerationspreis auf den Vollständigen Klavierauszug, nebst dem in Paris sauber gestochenen Portrait des Komponisten, 13 Thl. — Wer dieses kolossale Werk kennt, und wie dieses auch schon aus der Bogenzahl des 1sten Acts hervorgeht, wird den Preis höchst billig finden.

Die einzelnen Stücke und Ballets des 1sten Acts werden in 8 Tagen zu haben sein.

B E R L I N E R
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22. Dezember —— Nro. 51. —— 1824.

II.

Recensionen.

Das Ende des Gerechten, Passions-Oratorium von Friedrich Rochlitz, in Musik gesetzt von Johann Gottfried Schicht, Kantor und Musikdirektor in Leipzig, geboren den 29. September 1753, gestorben den 16. Februar 1823. Partitur. Leipzig bei Friedrich Hofmeister. Preis 10 Thlr.

(Schluſs aus No. 49.)

Der zweite Theil beginnt

No. 25 mit einer Marcia funebre, Andante G-moll — nur Blasinstrumente — welcher, nach des Komponisten Ueberschrift, den Zug nach Golgatha ausdrückt. Dem Ref. scheint eine solche Versinnlichung in einem Werke der Art nicht ganz an ihrer Stelle. Hier dürfte sie mehr zur Einleitung dienen, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer wieder zu fesseln, wird diese Absicht jedoch hinlänglich erreichen, wenn bei der Aufführung die beiden Theile nicht wiederholt werden. Der Komponist geht nun in 7 Takten, das Tempo des Marsches beibehaltend, mit den eintretenden Streichinstrumenten allein zum Chor,
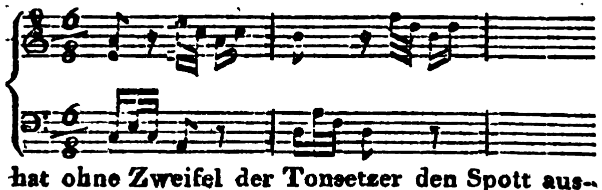
No. 26, un poco piu lento, $\frac{3}{4}$ F-moll

„Blicke du stralende Sonne
Nicht so freundlich auf uns herab u. s. w."

über und bereichert sein Werk durch selbiges mit einem eben so einfach flieſsenden als gehaltreichen vierstimmigen Gesangstücke. Als Mittelsatz läſst er drei Solostimmen: Tenor, Baſs und Sopran nach einander im $\frac{3}{4}$ Takt eintreten, vereinigt sie in den letzten 12 Takten und leitet dann wieder in's obige Chor $\frac{3}{4}$ Takt ein.

No. 27. Ein kurzes Recitativ des Johannes mit Fundamentalbegleitung dient dem Chor der Priester und des Volkes —
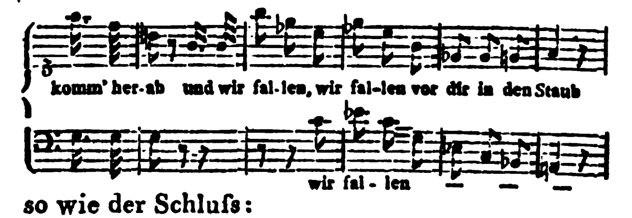
No. 28, un poco Allegro $\frac{6}{8}$ in A-moll, zur Einleitung. Durch die Figur im Thema:



hat ohne Zweifel der Tonsetzer den Spott ausdrücken wollen, welcher in den Worten liegt:

„Arzt, der Andern half, hilf dir nun selber!
Mann voll Gotteskraft, steig doch herab, u. s. w."

und hat seine Intention wacker durchgeführt. Sehr gelungen ist folgende Stelle zu nennen:



so wie der Schluſs:

— „rufen Hosianna dir, dem Sohne Davids!"

in A-dur, effektvoll.

No. 29. Arioso grave, F-dur $\frac{3}{4}$. Das Gebet Jesu:

„Vater, vergieb ihnen; sie wissen nicht, was sie thun!"

von der Orgel, 2 F-Hörnern und 2 Fagotten begleitet, durch ein abermaliges Recitativ des Johannes

No. 30, von der Fortsetzung:

„Meine Mutter, siehe, das ist nun dein Sohn —"

No. 31 getrennt, hier aber wieder im Grundtone schliesſsend, verdient besondere Auszeichnung. Ihm folgt
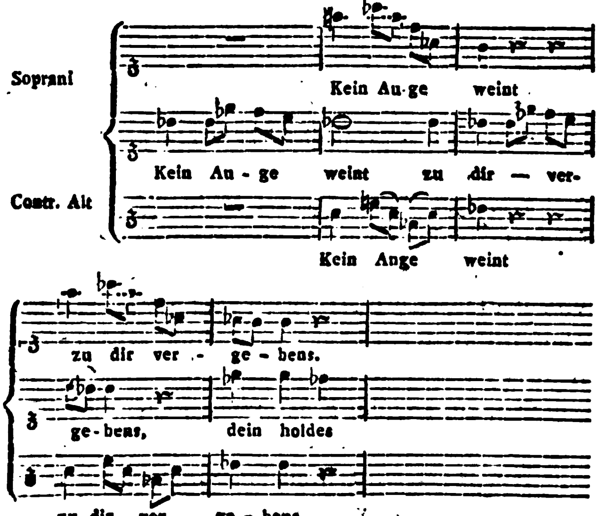
No. 32 ein Recitativ der Maria mit Quartett-Begleitung in B dur, mit dazu gehörender Arie

No. 33 in zwei Sätzen, bei welchen die Blasinstrumente wieder eintreten. Der erste:

Larghetto con languidezza, G-moll ¾, hat eine sehr fliefsende, gefällige Kantilene, ist dankbar für die Singstimme und giebt der Sängerin Gelegenheit, einen gediegenen, ausdruckvollen Vortrag, ohne Ueberladung oder Entzierung durch unzeitige Verzierung geltend zu machen. Das zweite, G-dur ¾, eben so brillant als schwierig für die Singstimme, erfodert eine sehr geübte Bravoursängerin, der besonders die höheren Korden: zu Gebote stehen, worin die Passagen sich bewegen. Diese sind zwar singbar, werden aber unsern jetzigen Gesang-Virtuosinnen oft fremdartig erscheinen und verlangen der stets wechselnden Modulationen wegen eine sehr sichere und reine Intonation.

Die Saiteninstrumente leiten nunmehr in 7 Takten ein Terzett für 2 Sopran und 1 Kontre-Alt

No. 24, Andantino grazioso, C-dur ¾, ein; dann schweigen sie und überlassen die Begleitung 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten. Abermals ein ungemein harmoniereiches Tonstück, mit lieblichen Figuren der Blasinstrumente ausgeschmückt, ohne die Singstimme zu decken. Ref. sprach folgende Stelle:



vorzüglich an und dieses Terzett wird im Klavier-Auszuge, von dem noch besondere Erwähnung geschieht, für kleine musikalische Zirkel, so wie mehre der bereits angeführten Nummern, ein willkommenes Geschenk sein.

No. 35. Recitativ des Johannes ¾ As-dur mit Quartett-Begleitung:
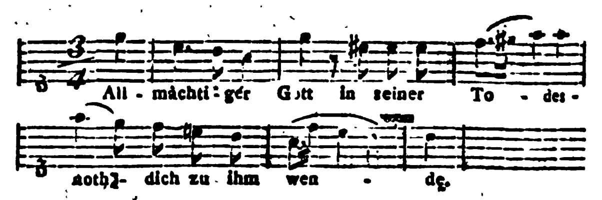
„Und seht die letzte Stunde nahet sich" —

Wie alle vorhergehenden ausdrucksvoll deklamirt und durch das zweimal eintretende a Tempo, den Worten gemäfs, noch treffender ausgemalt. Ihm schliefst sich der Gesang Jesu:

„Mein Gott! auch du kannst mich verlassen!"

No. 36, Arioso grave, ¾ F-moll, an, der, wie die früheren, von der Orgel, 2 F-Hörnern und 2 Fagotten begleitet wird und sich gleich jenen choralmäfsig bewegt. Im Dominanten-Akkorde schliefsend treten die Saiteninstrumente

No, 37, Andante sostenuto, ¾ A-moll, ein, den Kanone misto, ovvero ineguale a 4 voci vorbereitend. Drei Soprane (Maria, 2 Freundinnen Jesu) und 1 Tenor (Johannes) führen ihn aus. Das Thema:



ist, besonders 4stimmig, von guter Wirkung, da der Komponist die Lage der Singstimmen genau erwogen, sie nirgend zu nahe zusammengelegt und dadurch eine dem Ohre wohlthätige Klarheit über das ganze Tonstück verbreitet hat. Sehr sinnig ist die Wahl der harten Tonart in den Schlufstakten. Johannes fährt mit dem Recitativ

No. 38 fort. Die Worte:

„Es stockt sein Blut, — fliefst nicht mehr," —

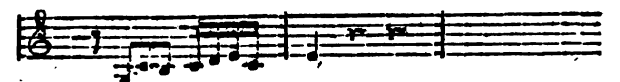
werden unter nachschlagender Bewegung der Saiteninstrumente in Achteln, a Tempo gesungen, was hier ganz an seiner Stelle ist und sich effektvoll mit dem letzten Choralgesange Jesu:

„Vater ich gebe meinen Geist in deine Hände! es ist vollbracht!"

No. 39. Grave ¾ mit Beibehaltung der Quartettbegleitung, verschmilzt: Am Schlufse fallen die C-Pauken ein und beginnen das Finale

No. 40. Adagietto ¾ C-moll, 4 Solo-Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bafs, 11 Takte hindurch allein begleitend. Den nunmehr folgenden Instrumental-Satz, ¾ in gleichem Tempo,

welcher die letzten Augenblicke des schwindenden Lebens bezeichnen soll, von den Violinen con Sordini, dem Fundamentalbaſs und 3 Oboen ausgeführt hält Referent für viel zu lang und der Wirkung des Ganzen schädlich. So kunstgerecht auch die Figur



durchgeführt und mit den später eintretenden gehaltenen Akkorden der 3 Oboen verbunden ist, so kann doch die Aufmerksamkeit des Zuhörers nicht ausreichen, um bei einem so ausgedehnten Werke, wie vorliegendes Oratorium, am Schluſse dem Komponisten während eines Instrumentalsatzes von 60 Takten in langsamer Bewegung noch anzugehören. Da es ebenfalls in C-moll schlieſst, so gewinnt die Aufführung gewiſslich sehr dabei, wenn No. 41 gestrichen und gleich zum Terremoto

No. 42, Allegro assai $\frac{4}{4}$ G-moll, übergegangen wird. Hier hat uns durch ein Chor:

„Welch drohendes Gewitter etc."

mit Anwendung der Posaunen und aller Blas-Instrumente, der Komponist abermals die Kraft und das rege Leben seiner Tondichtung bekundet. Ref. müſste den ganzen Satz abschreiben, wollte er den Leser mit allen seinen Schönheiten bekannt machen. Meisterhaft sind die Stellen:

„Erbarme dich, du Gott der Götter!"

und, nach vorhergegangenem Ritornell in D-moll und dessen letzten Takten

der Eintritt der Singstimme. —



Ein Recitativ des Joseph von Arimathia No. 43 mit Fundamentalbegleitung, wird durch 6 Takte 4stimmigen Chors unterbrochen und führt zum Coro finale

No. 44, Lentamente e con tenerezza, $\frac{4}{4}$ Es-dur, womit der hochverdiente Tonsetzer sein nachgelassenes Werk auf eine würdevolle, herzerhebende Weise schlieſst; ein Werk, das ihm ein bleibendes Denkmal im Gebiet der Kunst sichert.

Dem Verleger gebührt alles Lob, der Ausstattung des Werkes sowol, als der Sauberkeit und Korrektheit des Stiches wegen; dasselbe erstreckt sich auch auf den zugleich erschienenen Klavierauszug.

Das Ende des Gerechten, Passions-Oratorium von Friedrich Rochlitz, in Musik gesetzt, auch in vollständigen Klavierauszug gebracht, von Johann Gottfried Schicht, Kantor und Musikdirektor in Leipzig; geb. den 29. Sept. 1753, gest. den 16. Febr. 1823. Leipzig bei Frdr. Hofmeister. Pr. 5 Thlr.

Da der verewigte Meister diesen Klavierauszug selbst gefertigt, so wäre es überflüssig, die in ihm vorherrschende Gediegenheit und Umsicht noch besonders anrühmen zu wollen. Freunden des ernsten Gesanges wird er ein höchst willkommenes Geschenk sein. L.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 2. Dezember 1824.

(Schluſs aus No. 50.)

Indem wir die oben aufgeworfenen Fragen in besonderm Bezug auf die jetzige Aufführung des Messias zu beantworten haben, wenden wir uns zuerst zu der Grundidee und Grundanlage des Gedichtes; Gedicht — selbständiges Kunstwerk dürfen wir die Zusammenfügung der Bibelstellen nennen, da der verbindende Geist Händels sie zu einem Ganzen und Kunstwerke erhoben hat.

Der Gegenstand des Oratoriums ist der Messias in seinem ganzen Wirken, in allen mit seinem Namen verbundenen Vorstellungen. Wie wir in den heiligen Schriften von Moses an Verkündigungen eines neuen Propheten finden, wie die Israeliten, seitdem die letzten Propheten verstummt waren und vier Jahrhunderte lang die

Stimme Gottes*) geschwiegen hatte, in dumpfer Ahnung, dafs ein neuer Zustand der Dinge nothwendig folgen müsse, des Messias harrten: so bildet Händel den ersten Theil seines Oratoriums aus der trostreichen wundervollen Verkündigung und der gespannten, bedürftig drängenden Erwartung. Die Zweifel, die sich neben ihr geregt haben könnten, verweht der Glaube an die Verkündung; Alles glaubt: „denn es ist uns ein Kind geboren und sein Name wird heissen Wunderbar, Herrlichkeit, der starke Held, der Ewigkeiten Vater, der Friedefürst! Hiermit erst ist die Verkündung vollendet; wir haben die Nothwendigkeit ihrer Erfüllung erkannt, wir haben erlangt, sie zu glauben. Durch das letztere erst sind wir vollkommen vorbereitet, die nachfolgende Erzählung auch als eine wahrhaftige aufzunehmen.

Der zweite Theil**) hat das Leben und unmittelbare Wirken Jesu zum Gegenstande. Einfältig und dabei dichterisch schön, wie im Evangelisten Lukas, hören wir die Erzählung von der Geburt des Heilandes. Der Geist der unschuldigen Hirten schlummert; ihn zu wecken, steigen Engel hernieder und die blöden Menschen „fürchten sich sehr." Aber der flammende Lobgesang der Himmlischen „Ehre sei Gott" und der Segen, den sie noch aus den Wolken, entschwindend, ***) verheifsen, erwärmt die Erdensöhne und sie wagen, sich zu freuen; es ist eine sanfte, schüchterne, fast in wehmüthige Rührung aufgelöste Freude in der Arie: „erwache zu Liedern der Wonne." Hoffnung und Liebe winken zu ihm, der Ruhe verleiht: sein Joch ist sanft und seine Last ist leicht. Dieser Ton war dem zweiten Theile um so angemessener, da sofort die Leidensgeschichte folgt. Im ganzen zweiten Theil ist nur, was dem Himmel gehört, jener Chor der Engel, feurig — und dennoch nicht stürmisch, nicht brausend.

Der dritte Theil erzählt, wie Jesus für sein Werk gestorben, wie dieses dann in den Jüngern fortgelebet und über die Feinde triumphirt hat. Erst nach dem besiegelnden Märtirertode verkündet der Sänger dem nun ganz gewonnenen Hörer das Wort Gottes: „Du bist mein Sohn." Mit einem grofsen dichterischen Schritte läfst er an diesem Worte die Apostel sich entzünden. „Der Herr," spricht der Chor, „gab das Wort! Grofs war die Menge der Boten Gottes." Wie lieblich ist der Friedens-Boten Schritt! Darum vernehmen wir sogleich vom freudigen Sänger „Ihr Schall gehet aus in jedes Land und ihr Wort an alle Enden der Welt." Die Heiden lehnen sich auf, ihre Bande werden in Glaubens-Eifer zerrissen" — „du zerschlägst sie," ruft der glühende Streiter, „mit eisernem Zepter, du zerbrichst sie zu Scherben gleich irdenen Gefäfsen!" und nun, nun erst kann durch Himmel und Erden der Triumph schallen Halleluja!

Der letzte Theil findet die Gemüther von der Lehre erfüllt und führt sie zur Verheifsung des Gerichts und ewigen Lebens. In dem Glauben an den Richter und Mittler besiegt der Geist alle Schrecken, den Tod selbst, und ist nun der Feier des Weltrichters reif. Mit ihr, dem gröfsern Gegenstücke zu dem siegvollen Halleluja, schliefst das Werk.

So haben wir Jesus als die Hoffnung und den Trost, als die Freude und Erquickung der Welt, als das Opfer, als den Gnade und Licht Spendenden, als den Sieger, als den Herrscher und Richter gesehen; das ist der Inhalt des Messias von Händel.

Wie das ganze Werk seinen Gegenstand in allem Wesentlichen erschöpft und uns an ihm höher und höher hinaufführt, wie jeder Theil den folgenden nothwendig bedingt und vorbereitet, so ist wiederum jeder Theil in sich zu steigender Wichtigkeit, ohne Lücken und Makel entfaltet; und dieses weise Verfahren geht bis

*) Bathkol, eigentlich die Tochter der Stimme. Im Rollen des Donners sprach Gott, wie zu allen Völkern im Kindesalter, so zu den Israeliten. Der Donner war die Stimme Gottes und die Weissagung, die das Volk in ihr vernahm, nannte es dichterisch kühn die Tochter der Stimme.

**) Mozart hat diesen als zweite Abtheilung des ersten Theiles angenommen — wesentlich aber die Scheidung beider Theile nicht gestört.

***) Nie hat Ref. diese Erzählung glaubenvoller und reizender wieder gehört, als aus dem Munde eines vierjährigen Knaben „Und," schlofs er mit aufgehobenen Augen, „und da purrten die Engel gen Himmel."

in die Behandlung der einzelnen, in jedem Theile vorgetragenen Gegenstände. Jeder Gedanke keimt erst in einem einzelnen Geiste, in Recitativ- oder Arienform, und wird dann von der Gesammtheit, dem Chore, aufgefafst, dadurch erst gemeingültig und vollendet erscheinend. So bilden sich z. B. im ersten Theile die Abschnitte

I. Verkündigung.

A. Vorbereitung. 1) Rec.: tröstet —
2) Arie: Alle Thale —
3) Chor: Denn die Ehre —

B. Drohung. 1) Rec.: so spricht der Herr —
2) Arie: wer mag den Tag —
3) Chor: er wird sie reinigen —

C. frohe Verheifsung. 1) Rec.: denn siehe —
2) Arie: o du, die Wonne —
3) Chor: o du, die Wonne —

II. Erwartung.

A. Bangigkeit. 1) Rec.: Blick auf, Nacht —
2) Arie: Das Volk, das im Dunkeln —

B. Entgegenhoffen. 3) Chor: denn es ist uns ein Kind geboren. —

Im zweiten Theile dieselbe Anordnung; warum der Inhalt der Arie: erwache zu Liedern der Wonne, nicht durch einen Chor erhoben werden durfte, geht aus obigem hervor. Der dritte Theil beginnt abweichend mit einem Chor — denn dieser Gedanke „seht Gottes Lamm," ist vorbereitet und wichtig genug, sogleich Alles zu erfüllen. Von da an, bis zu Ende des Werkes durchgängig jenes tiefgedachte Verfahren. Namentlich ist das Halleluja durch jenes Kampflied: du zerschlägst sie — und im vierten Theile die Feier des Weltrichters durch die glaubenbegeisterte Arie: ist Gott für uns, wer kann uns schaden? — vorbereitet.

Die Weisheit des Planes hat nicht blos das Gedicht, sondern auch die Komposition durchdrungen. Der erste Theil wird durch den Chor: denn es ist uns ein Kind geboren, der alle vorangegangenen weit überbietet (Mozart wendet in ihm zum erstenmale Trompeten und Pauken an) befriedigend geschlossen. Der feurige Chor: Ehre sei Gott — im zweiten Theile ist gleichwohl so kurz, vorübergehend gehalten, dafs sich das Gemüth in Rührung und Dankgefühl versenken kann und diese Empfindung wird gesättigt in dem Schlufschor: seine Last ist leicht. Bei den folgenden Theilen liegt dieselbe Endweise am Tage. Jedes Schlufsstück mufste der Kulminationspunkt seines Theiles werden. Diese Absicht ist überall so vollkommen herrschend geblieben, dafs blos um ihretwillen mancher Abschnitt und manches einzelne Stück nicht so hoch geführt worden sind, als sonst hätte geschehen können. Als Beispiele gelten hier die Abschnitte im zweiten Theile: erwache zu Liedern der Wonne, im vierten Theile die Verkündigung des letzten Gerichts, so wie der Chor: Ehre sei Gott. —

Zuletzt ist noch der Modulation des Oratoriums im Grofsen zu erwähnen. Auch in dieser Beziehung leitet ein Tonsatz zum andern. Von der Ouvertüre an finden wir diese Folge der Tonarten: E-moll, E-dur, A-dur, D-moll, G-moll, D-dur, H-moll, G-dur. Der zweite Theil giebt C-dur, F-dur, Recitativ durch den Sextenakkord auf cis von D-dur nach Fis-moll, D-dur, B-dur — nämlich vorher der flammende Engelchor in D-dur, dann die Ermuthigung der blöden Menschen in B-dur — nach einem mit dem Sextenakkorde auf H in C-dur anfangenden, in D-moll schliefsenden Recitative wiederum B-dur bis zum Schlufse. Der dritte Theil: G-moll, Es-dur (Mozart in G-moll schliefsend) dann, tiefer in die Nacht gerückt (Fürwahr er trug unsre Sünde) und schlagend F-moll, F-dur, Rec. von B-moll durch B-dur, nach dem harten Dreiklang auf Es zum Chor leitend, dieser aber C-moll. So konsequent wird die Modulation bis zu Ende geführt. Sprungweise bewegt sie sich nie ohne Grund. Der stärkste Abfall ist von dem Chor: ihr (der Apostel) Wort geht an alle Enden der Welt — Es-dur — zu der Arie: warum toben die Heiden, C-dur. Das folgt feindselig; und so foderte es auch der Text.
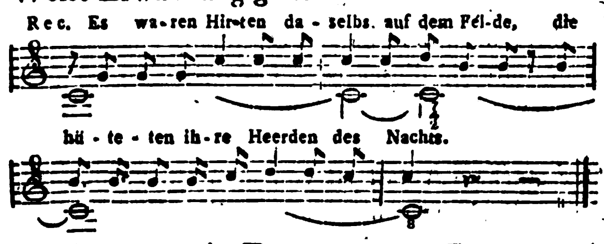
Nur soviel für unsere Meinung, dafs der Messias ein so vollendetes, abgeschlossenes, in allen Theilen eng verbundenes Ganze ist, dafs ohne wesentlichen Schaden nichts davon genommen werden kann. Es würde zu weit führen, wenn wir nach dem Vorangeschickten diesen Ausspruch an jedem einzelnen Theile des Ora-

toriums noch besonders rechtfertigen wollten. Darum geschehe es in der Kürze nur an den Theilen, die bei der jetzigen Aufführung ihren Platz verloren haben.

1) Im ersten Theile blieb aus dem Abschnitte I. B. (S. 437) Arie und Chor weg. Nach der erschütternden Verkündung: Himmel und Erde, das Meer und das Trockne und alle Heiden sollten bewegt werden (die den Hauptinhalt des Recitativs ausmacht) die schon in ihrer musikalischen Gestaltung so weit anregt, daſs Arie und Chor folgen müssen, um der Bewegung Raum zu geben — folgt nun das kleine milde Altrecitativ: eine Jungfrau gebiert einen Sohn.

2) Der oben mit „Erwartung" bezeichnete letzte Abschnitt des ersten Theiles verlor seinen Schluſschor: denn es ist uns ein Kind geboren. Er schlieſst also im Dunkeln — so ist im Ganzen Recitativ und Arie II. A. gehalten und die Worte in der Arie: sieht nun ein groſses Licht, schwinden jedesmal vorüber; da ihr Sinn eben erst im Chore hervorgehoben werden soll. Ist das eine Erschöpfung des Gegenstandes? Eine Vorbereitung auf den zweiten Theil? Und — der ganze erste Theil schlieſst ohne Chor, dichterisch und musikalisch unbefriedigend. Er schlieſst in H-moll, statt in G-dur und der zweite, der einfältig und unschuldig beginnen sollte, schlägt mit C-dur in dieses H-moll.

3) Im zweiten Theile wurde zwischen dem dritten und vierten Recitative jenes Chor: es ist uns ein Kind geboren — eingeschoben. Es folgte also (um das leichteste vorweg zu nehmen) auf Fis-moll mit derbem Rucke G-dur. Und nun — wie steht es um die Karakterwahrheit der Hirten? Kaum haben wir gehört, daſs sie sich sehr fürchten, so brechen sie in einen prachtvollen Chor aus; sie, deren nur in der einfachsten Weise Erwähnung geschieht —



unterbrechen mit Trompeten und Pauken und Jubel des ganzen Orchesters, mit königlichen, aber nicht hirtenmäſsigen Akkorden — unterbrechen die Rede des Engels. Die ganze Erzählung ist zerrisen, der schöne Gegensatz von Engeln und Hirten zerstört. Was kann nun noch der Engelchor wirken, nachdem Hirten ihn voraus überboten haben in Kraft und Ausdehnung? Wie unehrwürdig und nichtig schleppt der Lobgesang der himmlischen Heerschaaren hinter dem gröſsern Hirtenchor nach? — Wie hätte sich Händel erlaubt, zwei Chöre ohne genügende Vorbereitung im Gedichte und der Komposition hinzustellen? Er hatte den Engelchor durch die Hirten-Sinfonie, zwei unbegleitete und zwei begleitete Recitative poetisch und musikalisch vorbereitet, in der diesmaligen Aufführung trat der Chor: es ist uns ein Kind geboren, fremd dazwischen und dem Engelchor blieb von da an nur e i n Recitativ von a c h t Takten zur Vorbereitung. Und wo hat Händel zwei mächtige Chöre in eine so nahe und nachtheilige Verbindung gebracht, auſser in den spätern Hauptmomenten? Es ist kaum möglich, alle Gründe gegen dieses Verfahren aufzusammeln. Warum, wenn der erste Theil seine Krone verloren, damit noch den zweiten verunzieren? —

4) Der zweite Theil endete mit dem Wechselgesang: er weidet seine Heerde. Die mild beschwichtigende, trostvolle Einladung: kommt her zu ihm, die ihr mühselig seid, mit Traurigkeit Beladne, denn er verleiht euch Ruh' — diese Worte der Liebe und des Erbarmens sind also unvernommen und ungefühlt verhallt? Denn keine Antwort, keine Beherzigung lieſs sich vernehmen; der Chor: sein Joch ist sanft und seine Last ist leicht, in dem sich alle Gläubigen kindlich vertrauend zum trösterden Vater wenden, fiel weg — und auch der zweite Theil schloſs dichterisch und musikalisch unbefriedigend. Es ist unbegreiflich, wie man nicht, auch abgesehen von dem Inhalte des Werkes, nur aus äuſserlichen Rücksichten sich bestimmte, die Abschnitte eines Oratoriums voller Chöre mit genügender M a s s e, mit Chören zu schlieſsen.

5) Im dritten Theile blieb nach dem Recitative: „zu welchem von den Engeln hat er je gesagt: du bist mein Sohn, heut hab' ich dich gezeuget" — der Chor: „der Herr gab das Wort, groſs war die Menge der Boten Gottes" — weg; es folgte sofort die Arie: „wie lieblich ist der Boten Fuſs —". Aber ist damit nicht der Sinn zerstört? Welche Boten meint denn in dieser Abgerissenheit die Arie? Man betrachte hierbei auch die Modulation. Jenes Recitativ endet im harten Dreiklang auf A und majestätisch tritt der Chor in B-dur ein, dem sich dann mildernd die Arie in G-moll anschlieſst. Jetzt folgte nach dem A-Dreiklange unmittelbar G-moll.

6) Nach jener Arie fiel der Chor: „ihr Schall gehet aus in jedes Land —" weg und es trat sogleich die Arie ein: „warum toben die Heiden?". Ja wol! Warum toben die Heiden? fragen auch wir. Denn der Inhalt jener Arie: die Friedensboten bringen Botschaft Zion, konnte die Heiden nicht so gewaltig entrüsten; wol aber die Verbreitung der Boten über alle Länder, die in dem ausgelassenen Chor erzählt ward.

7) Nach dem heftigen Chor: „auf zerreiset ihre Bande," folgte ein unbegleitetes Recitativ von v i e r Takten und dann sofort das Halleluja. Dieses Zusammendrängen zweier nicht

zusammengehörigen und so starken Chöre widerspricht der weisen Oekonomie Händels eben so sehr, als die Folge des Chors in D-dur, nach dem Schlufse des Recitativs in E-dur ohne alle Veranlassung eines modulatorischen Sprunges. Und wodurch ist der Siegjubel Halleluja begründet? Erst Kampf dann Triumph! Jener Chor: „auf zerreifset ihre Bande," ist die Ermuthigung der Gläubigen zum Kampfe; ein mächtigerer Streiter erhebt sich, der die Widersacher zerschlägt, gleich irdenen Gefäfsen. Das sagt Händel in der Amoll-Arie (nach dem Recitativschlufse in E-dur) und diesen Streiter feiert das Halleluja.

8) Nachdem im vierten Theile der Gedanke ausgesprochen ist, der Tod sei verschlungen vom Siege, dankt ein Chor in Es-dur voll inniger Rührung. Händel fühlte sehr wohl, dafs diese weichere Stimmung nicht geeignet sei, ein so grofses Werk in ihr zu schliefsen. Er erhebt sie daher in der folgenden G-moll-Arie zur Glaubensbegeisterung und nun findet der grofse Schlufs in D-dur seine gute Stelle. Auch diese Arie wurde weggelassen und nun schlug D-dur hinter Es-dur drein und einer weichen Rührung folgte ohne alle Motivirung die majestätische Feier des Himmels-Königs. So war die Aufführung des Messias in Berlin am zweiten Dezember. —

Vielleicht hat Ref. gefehlt, wenn er sich die Frage gestattete (die ihm nie von selbst gekommen wäre) ob der Messias in seiner Ganzheit uns noch empfänglich treffe? Denn wenn die bisherige Uebersicht das Meisterwerk Händels als ein untrennbares Ganze gerechtfertigt hat: so würde es sich nur noch fragen: ob man ihn überhaupt noch aufführen und hören wolle, oder nicht. Da mag nun jeder bei sich selbst entscheiden, ob der religiöse, dichterische und musikalische Inhalt ihm werth und geistiges Bedürfnifs sind, oder nicht. Wo man dies bekennt (und das thut ja jeder, der den Messias aufführt) da kann nur noch die Frage sein, ob äufsere Rücksichten eine Abkürzung erheischen.

Eine solche hat man vornehmlich in der Dauer einer vollständigen Aufführung finden wollen. Wir können nicht beistimmen. Würden die Tempi überall so lebhaft genommen, als der Inhalt fodert, so hätte eine vollständige Aufführung nicht viel mehr Zeit weggenommen, als die jetzige unvollständige. Und wär' es ein so grofses Unglück, eine Viertelstunde länger sich an dem gröfsten Werke in seiner Art zu erheben? Hat man nicht den Messias so oft vollständig aufgeführt und mit der gröfsten Befriedigung, ja Begeisterung gehört? Eine Masse unzusammenhängender Musikstücke kann ermüden; denn jedes einzelne nimmt uns einen Theil der Spannkraft und Aufmerksamkeit und führt uns dem nachfolgenden Stücke immer gleichgültiger, gesättigter, unlustiger zu. Errege man die Vorstellung, dafs der Messias nichts, als eine Masse von Chören u. s. w. sei, nähre man sie durch Zerstückelung: so wird das unselbständige Publikum immer unlustiger und ungeduldiger werden und die gröfsten Abkürzungen werden ihm noch nicht wirksam genug dünken. Zeigt ein Publikum sich gegen den Messias erkaltet, so ist es, weil die Musiker versäumt haben, es dafür zu begeistern. Mufs der Laie nicht am Werke irr' werden, wenn die Männer vom Fache es bald zerstückeln, bald (wie früher hier geschehen) in zwei Portionen an zwei Abenden auftischen?

Man gebe den Messias vollständig und würdig, man bereite das unkundige Publikum vor, so wird man über den Erfolg erstaunen. Das Publikum mufs voraus belehrt werden, dafs es hier nicht auf Zerstreuung und Amüsement, sondern auf religiöse Erhebung abgesehen ist, dafs man ihm ein Werk aufführen wolle, welches aufser allem Vergleiche mit andern Kompositionen, allein alle Beziehungen des Christenthums in sich begreife, die wahre christliche Epopöe. Es mufs ihm nicht die musikalische Schönheit, sondern der hochwichtige Inhalt des Werkes in seinem ganzen Umfange in seiner unübertrefflichen Entfaltung, in der Grofsheit, Vollständigkeit, unzertrennlichen Einheit des Planes ans Herz gelegt — es mufs vorbereitet werden wie zur Kommunion, und mufs hingehen, wie zu kirchlicher Feier, nicht zu einem Konzerte. Darum mufs auch der Messias in der Kirche gegeben werden, und zu geringerm Preise, damit er sich auch in dieser Beziehung nicht als eine Lustbarkeit der Reichen, sondern als eine allgemeine Feier darstelle.

Zu dieser Feier müssen dann alle Kräfte vereinigt werden. Nicht ein Drittel der grofsen Akademie, sondern alle Akademien, Chöre und Orchester der Hauptstadt müssen vereinigt, alle fähigen Dilettanten eingeladen werden, die Ausführung so grofs zu machen, als das Werk. So würde sich eine musikalisch religiöse Feier bereiten, wie sie Norddeutschland noch nie erfahren, Händels Begeisterung würde weithin alle Herzen durchglühen, und das gröfste Werk der Tonkunst würde in Deutschland, dem es gehört, leben.

Marx.

Korrespondenz aus Paris.

Das italienische Theater.

In einigen Logen und auf dem Balkon des italienischen Theaters gehört es zum guten Tone, sich den Anschein zu geben, dafs man die Leute hinter den Bergen auch gesehen haben. Hören Sie nur jenen Dilettanten, der vielleicht niemals über die Barrieren von Fontainebleau hinaus kam: „Zwanzig Virtuosen, deren Namen ich Ihnen nennen kann, so sagt er, sind denen überlegen, die wir besitzen, und in den italie-

nischen Theatern, die viermal so grofs als die unserer Oper, bewundert man die magischen Dekorationen und die Maschinen von bewundernswürdiger Struktur." Ist es erlaubt, diesem jungen Herrn etwas zu entgegnen, so mufs man ihm bemerklich machen, dafs das Klima auf die Gewohnheiten Einflufs hat, und dafs man dasjenige, was in Mailand und Neapel gut gefunden wird, in Paris nicht brauchen kann. Im übrigen mufs unser Geschmack nicht so schlecht sein; Gluck und Piccini haben sich danach gerichtet, und man hat ihnen dennoch in Italien gehuldigt. Giebt man nicht jetzt noch mehren Französinnen, die in Paris ihre musikalische Bildung erhielten, in Italien Beifall, und die nichts weiter zu thun hatten, als die letzte Silbe ihrer Namen zu italienisiren, um für die ersten Sängerinnen dort zu gelten? Unsere Mainville – Fodor hatte nicht nöthig, zu so unschuldigen Kunstgriffen ihre Zuflucht zu nehmen. Hat Madame Pasta ihren Gesang und ihr Spiel nicht in Paris gebildet? Sind Zuchelli und Madame Mombelli nicht zuerst auf dem Theater Louvois aufgetreten? Man mufs der Wahrheit die Ehre geben und zugestehn, dafs in Paris alle Musiker von Europa, die Sänger sowohl als die Komponisten, wenn man so sagen darf, ihre Weihe erhalten. Ist ein Virtuose bei uns in dem Theater oder in den Konzerten gut aufgenommen, so kann er in der ganzen Welt mit Vortheil reisen.

Man kann nicht läugnen, dafs das italienische Theater sehr klein ist; allein ein gröfseres würde nicht ausgefüllt werden. In Paris ist man mehr, als anderwärts, darauf versessen, ein volles Theater zu haben. Es dürfen nur ein Paar Logen leer stehen, und es ist um den Ruf des Theaters geschehen. Ueberdem ist die Anzahl, welche dieses Theater anzieht, sehr beschränkt, für viele ist es nur ein Modeartikel. Wer sich an Dekorationen ergötzen will, mufs die Boulevards – Theater besuchen. Die wahrhaften Musikfreunde werden auf solche Nebendinge nichts geben, die selbst auf den italienischen Theatern oft lächerlich werden. So weifs man, dafs der Durchzug durch das rothe Meer bei der Vorstellung des Moses auf dem Karlotheater zu Neapel das ganze Publikum zum Lachen brachte, während es gerade durch ein feierliches Gebet zum Ernst gestimmt werden sollte. Dergleichen würde man in Paris noch weit mehr empfinden, wo man darauf hält, dafs eine jede Weise in ihren Grenzen bleibe.

Unsere italienishe Oper besitzt jetzt eine Anzahl ausgezeichneter Talente, und mit dem Repertorium können wir ebenfalls zufrieden sein, da man bei uns nicht, wie in Italien, die Stücke bis zum Ueberdrufs giebt.

Seit Herr Rossini die Direktion des italienischen Theaters übernommen hat, bemerken wir jedoch noch keine wesentliche Verbesserung. Er hat wie ein alter Minister seine Antipathien und seine Vorliebe, und er dürfte dieselbe nicht nur, dem Vernehmen nach, auf die Stücke, sondern auch auf die Sänger und Sängerinnen übertragen. Die Oper in Paris wird nie auf einen grünen Zweig kommen, so lange die Direktionen der franz. und italienischen Oper nicht in Eine Hand gegeben werden.

Kassel, den 10. November 1824.
(Schlufs.)

Sehr interessant ist es in dieser Hinsicht, die Partitur der Euryanthe mit jener vom Don Juan oder einer andern von Mozart (welcher, auch hierin zum Vorbild dienen sollte) zu vergleichen. — Webers Meisterschaft bewährt sich in dieser Oper hauptsächlich in der Ausführung der Chöre und andern mehrstimmigen Sachen; im Ganzen genommen aber scheinen Refer. folgende Musikstücke die vorzüglichsten zu sein: No. 7. Duett von Euryanthe und Eglantine, besonders die erste Hälfte desselben Moderato, a moll $\frac{4}{4}$ „Unter ist mein Stern gegangen". — No. 9. Finale bis auf den frivolen Schlufs in Rossinis Manier,

welcher gegen das Vorhergehende grell absticht. No. 12 Aria Adolar's: „Wehen mir Lüfte Ruh" — No. 14 Finale. No. 23 Hochzeitsmarsch, mit der folgenden Scene, in welcher der Schmerzensruf Eglantinens beim Erscheinen Adolar's von grofser Wirkung ist. — No. 25. Finale. — Nächstens vielleicht ein Mehres über diese Oper. — — —

Das einzige Konzert, welches in jenem langen Zeitraume statt fand (am 23 Juli) verdankten wir dem Besuche des Herrn Kammermus. Braun u. seiner Gattin aus Berlin. Herrn Brauns schönen Ton und seltene Fertigkeit auf der Oboe, so wie seinen gebildeten Vortrag kannten wir schon seit seinem vorjährigen Besuche und freueten uns um so mehr, ihn wieder zu hören. Durch die Aufführung einer tüchtig gearbeiteten Ouvertüre und eines Konzertino für Oboe von Herrn Brauns Erfindung zeigte derselbe sich diesmal auch als ein talentvoller Komponist. Um so auffallender war es, dafs er auch das von ihm vorgetragene Oboe–Konzert, dessen Anfang so lautet;

für seine Komposition ausgab, da es doch nur aus einigen Konzerten von Krommer zusammengetragen war! — Madame Braun, welche als Dem. Braun früher unserer Bühne angehörte, sang mit vielem Beifall eine Arie von Mozart, eine Kavatine von Rossini und den „Grufs an die Schweiz" von Karl Blum. Wir bemerkten mit Vergnügen, dafs ihre Stimme sehr an Fülle und Wohlklang gewonnen hatte. —

Vor einigen Tagen ist Herr Weichselbaum mit seiner Gattin hier angekommen. Beide werden, wie es heifst, einige Gastrollen geben und zuerst in der Vestalin als Licinius und Julia auftreten.

Von dem Erfolg in meinem nächsten Berichte. —

Redakteur; A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

B E R L I N E R
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29. Dezember — *Nro.* 52. — 1824.

II.
Recensionen.

Deux Rondeaux pour le Pianoforte, dédiés etc. par I. Moscheles. Leipzig bei H. A. Probst. Pr. 16 Gr.

Beide Kompositionen, aus Melodien des Ballets „die Portraits," von Moscheles, gewebt, sind ein angenehmes Geschenk für Klavierspieler und besonders Spielerinnen von leicht beweglichem, lebhaften Sinne; — eine sehr willkommene Gabe für Pianofortelehrer, wenn sie in ihren Schülern Fassungsvermögen für anmuthige Melodienführung und lebhaft, nicht aber stark anregenden Rythmus erwecken und ihr Spiel dadurch zur Leichtigkeit und angenehmen Nüanzirung durch Legato und Stakkato bilden wollen.

No. 1. B-dur 2/4 mit reizenden Melodien vorzüglich begabt, wiegt sich anmuthig in sanfter Empfindung, wird in dieser jeden unterhalten, der das anspruchlose Stück ohne zu hoch gespannte Ansprüche aufnimmt, — läſst aber keinen besonders lebhaften Eindruck zurück. Hiervon scheint ein Fehlgriff in der Behandlung der Rondoform die Schuld zu tragen. Ref. macht an ein Rondo vor allem folgende Ansprüche.

1) Der Hauptgedanke (Thema) muſs die andern so weit überbieten, daſs das stete Zurückkehren zu ihm schon dadurch gerechtfertigt scheint.

2) Jeder Nebengedanke (Zwischensatz) muſs das Bedürfniſs erregen, auf den Hauptgedanken zurückzukommen;

3) die Nebengedanken müssen nicht so gehäuft werden, daſs sie den Hauptgedanken vergessen machen.

Das erste Erfoderniſs ist erfüllt, der Hauptgedanke nach Ausführlichkeit und Gehalt der bedeutendste im Rondo. Dem zweiten unserer Ansprüche scheint Seite 4. nicht genügt. Hier ist der erste Nebengedanke von Erheblichkeit in G-moll 26 Takte lang durchgeführt und in G-moll auf das befriedigendste geschlossen, und der Hauptgedanke wird nun durch Hülfe eines Quintsexten-Akkordes, der uns nach B-dur zurückführt, angereiht. So stehen Neben- und Hauptgedanke wesentlich unverbunden und fremd neben einander. Warum wurde jener nicht (etwa vom vierten Takte des vierten Systems an) etwas weiter und schon vor dem Schluſse nach B-dur zurückgeführt, dadurch aber eine engere Anknüpfung des Hauptgedankens vorbereitet?

Dem dritten obiger Gesetze ist von Seite 5 an nicht entsprochen. Hier erscheint ein lebhafter, dann ein kraftvoller, endlich erscheinen Seite 6 und 7 noch zwei ziemlich weit ausgeführte Nebengedanken, von denen besonders der letzte durch reizvolle Beweglichkeit anzieht; erst gegen das Ende der siebenten Seite stellt sich der Hauptgedanke wieder ein. Allein während vier einander fremder und gar nicht unbedeutender Nebengedanken ist er, fürchten wir, vergessen worden und wird uns nicht wieder wichtig werden. Hätte der Komponist einen einzigen Nebengedanken so weit ausgeführt, als jene vier zusammengenommen: dies würde Ref. schwerlich tadeln, gewiſs nicht so zerstreuend finden.

Aus derselben Ansichtweise kann Ref. auch nicht gut heiſsen, daſs nach dieser letzten Berührung des Hauptgedankens noch zwei zum Schluſse führende Nebengedanken, noch dazu beide in B-dur schlieſsend, folgen. Habe die Komposition noch so sehr angesprochen, so verlangt man, sobald der Schluſs fühlbar vorbereitet wird, nach ihm und empfindet bei einer

willkürlichen Verzögerung desselben eine gewisse Ungeduld. Wollte Herr Moscheles nicht mit einer Ausführung des Thema schliessen, so hätte, nach des Ref. Meinung, wenigstens der, Seite 8. System 1. Takt 3 beginnende Satz wegfallen sollen.

No. 2 giebt nach einer Aufmerksamkeit erregenden Einleitung (D-dur ¾) ein energisch lebhaftes, für Spieler von mittler Fertigkeit glänzend figurirtes Allegretto (D-dur ¾) nicht so reich an angenehmen Melodien, aber einheitvoller durchgeführt, als das erste. Es wird besonders denen interessant sein, die den Genufs gehabt haben, ähnliche Figuren vom Komponisten mit unübertrefflicher Federleichtigkeit und dem ganz eigenthümlichen Reize seiner Accentuation vortragen zu hören.

Die Verlagshandlung hat durch sehr geschmackvolle Ausstattung und Korrektheit in diesem und andern neuern Artikeln einen ehrenvollen und glücklichen Wetteifer mit den Pariser Verlegern*) gezeigt.

III.
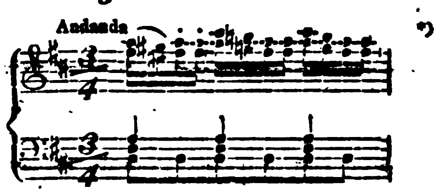
Korrespondenz.

(Verspätet wegen Mangel an Raum.)

Berlin, den 9. Dezember 1824.

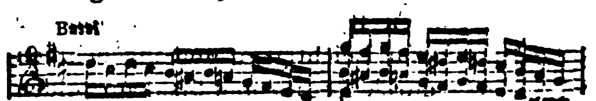
In dem heutigen, zu wohlthätigem Zwecke veranstalteten grofsen Konzerte hörten wir unter Herrn Spontini's feuriger Direktion von dem gesammten Theater- und Kapellpersonale zuerst den Frühling und Herbst aus Haidn's Jahreszeiten trefflich exekutirt — bis auf einen argen Verstofs in der zweiten Stimme. Madame Grünbaum, Herr Bader (an Herrn Stümers Stelle) und Herr Blume leisteten in den Solopartien lobenswerthes.

Den zweiten Theil eröffnete der Schlufschor aus Spontini's neuer, noch nicht aufgeführter Oper Alcidor, das Gelübde der Treue genannt, ein Stück, welches grofse Erwartungen von der Oper erregt. Nachdem drei Solostimmen (Madame Grünbaum, Herr Bader (für Hrn Stümer) und Herr Siebert) zu einer glücklich gewählten, stetig beibehaltenen und immer mehr erglühenden Figur



*)

derSaiteninstrumente (die in ungewöhnlich viele Stimmen zertheilt schienen) einen sanften langsamen Satz begonnen, schlofs sich unter wachsendem Orchester und anregenden, originell einfallenden Paukenwirbeln der Chor erst pianissimo, dann crescendo in gleicher Weise an. In einem Unisono und all' Ottava des ganzen Chors mit den Solostimmen, bei einem mächtigen Eintritte der Blechinstrumente, schien der höchste Grad der Kraft erreicht, als er noch einmal überboten wurde und der ganze Chor die Sechzehntheilfigur, die von den Saiteninstrumenten vorbereitet worden, etwa in dieser Gestaltung



mit einem ganz neuen Effekte von Kraft und Begeisterung durchführte. Die Blechinstrumente, besonders die Posaunen hatten in dieser letzten Hälfte des Satzes eine so übermäfsige Gewalt, dafs sie dem sehr nahe sitzenden Ref. stellenweise fast den Gang der Komposition verdunkelten und er annehmen wollte, sie seien drei- oder vierfach besetzt. Nachher hat er vernommen, dafs nur, nach der Anordnung des Komponisten, mit aufgehobenen Stürzen geblasen worden ist, ein Mittel, das am Schlufs einer grofsen Oper, wahrscheinlich nach mancher gewaltig erschütternden Stelle und — in unserm grofsen Opernhause, gewifs von der angemessensten Wirkung ist. Im Konzertsaale aber, wo man nicht durch die Oper vorher vorbereitet, in einem nicht so grofsen und zertheiltem Raume befindlich ist und wo (was sehr erheblich scheint) die Blechinstrumente nicht unter den Singstim-

---

*) No 45 und 46 S. 365 und 397.

*) Wie die folgende Stelle aus dem Gedächtnisse niedergeschrieben.

men stehen, sondern über sie wegblasen, da schien dem Ref. die Verstärkung übertrieben.

Wer der Frau von Biedenfeld und Herrn Spitzeder eingegeben hat, nach so grofsen Kompositionen ein komisches Duett von Merkadante zu singen, möge es ihnen und dem Publikum abbitten. Ueberhaupt scheint ein Theil unserer Gesangvirtuosen noch nicht zu der Erkenntnifs gelangt zu sein, dafs eine Komposition als dramatische Scene vortrefflich und dabei als Konzertstück unerträglich sein kann. Dahin gehören namentlich alle streng auf besondere Verhältnifse in der Oper, oder auf Handlung berechnete Scenen, da wir im Konzertsaale von den dramatischen Verhältnifsen nichts wissen und von der Handlung nichts sehen. Ein Konzetstück mufs, wenn es Wirkung haben soll, an und für sich ein Ganzes bilden und, ohne dafs man etwas vorauszusetzen oder hinzuzudenken hat, volle Befriedigung gewähren.

Herr Moscheles spielte seine Variationen auf den Alexandermarsch und fantasirte recht interessant über zwei einander ziemlich fremde Motive: der Ariette aus dem Dorfbarbier, „jüngst sprach mein Herr, der Bader," und — dem Thema der Zauberflötenouvertüre, aus welcher er die erste Durchführung des Fugenthema durch die vier Stimmen aufnahm und mit so ungeheurer Schnelligkeit ausführte, wie es kaum einem Violinspieler durch Auf- und Niederstrich des Bogens gelingen möchte.

Berlin den 13. Dezember 1824.

In dem heute vom Herrn Kammermusikus Braun und seiner Gattin veranstalteten grofsen Konzerte zeichnete sich ersterer als Virtuos auf der Oboe durch seltene Fertigkeit, schönen und vollen Ton und feinen gefühlvollen Vortrag aus; auch seine Gattin bewährte sich in der Arie: al desio, aus Mozarts Figaro, in dem ersten grofsen Duett aus dessen Cosi fan tutte und in einer Kavatine aus italienischer Fabrik als geschmackvolle und geübte Sängerin. Im Duette sang Madam Grünbaum die erste Partie (Fiordiligi) und verstärkte ihre Stimme so gewaltig, dafs wir es mit dem Sinne der Komposition nicht zu vereinbaren wissen. —

Nach Herrn Mösers ehrenvollem Beispiele zierte auch Herr Braun sein Konzert durch die Aufführung einer vollständig und in ununterbrochener Folge gegebenen Symphonie, der zweiten (aus D-dur) von Beethoven, und schlofs sich damit der Reihe der würdigen Konzertgeber an, für deren Bestrebungen eine gute Einnahme nicht der einzige Zweck ist, die vielmehr ihre Ehre darin suchen, nicht blos durch persönliche Geschicklichkeit zu glänzen, sondern auch den Geschmack des Publikums und dadurch mittelbar die Kunst selbst zu fördern. Wie sehr es sich in dieser Beziehung zum Vortheil des Berliner Publikums und zur Ehre seiner Künstler geändert hat, erkennt Ref. lebhaft, wenn er auf die nächst vorangegangenen Jahre zurückblickt, in denen die Aufführung einer Symphonie etwas ganz Unerhörtes war u. die zu mancher Anspielung in dieser Zeitung gerechten Anlafs gaben.*) Bald wird es zu den Ausnahmen gehören und allgemeinen Tadel finden, wenn achtungswerthere Künstler ein Konzert ohne Symphonie unternehmen.

Und ist es etwa blofse Liebhaberei für Symphonien welche so manche Anregung in dieser Zeitung veranlafst hat? Eine solche wäre eher rühmlich, als tadelnswerth; doch liegt eine wichtigere Absicht, als die Befriedigung einer persönlichen Neigung zum Grunde.

Die Symphonie ist seit Haidn eine der reichhaltigsten Formen geworden, in der die besten deutschen Tonkünstler ihre Ideen niedergelegt haben. Sie ist in der neuesten Zeit durch Beethoven der Triumph der Instrumentalkomposition und es kann sich niemand einer vollendeten Bildung namentlich für deutsche Tonkunst rühmen, niemand sich eine vollkommne Kenntnifs der Instrumentation beimessen, der nicht die deutschen und namentlich Beethovens Symphonien kennen und verstehen gelernt hat! Ja, in ihnen sind so neue, wichtige und allen übrigen Kunstgestaltungen unaussprechbare Ideen niedergelegt, dafs man schon um ihrer selbst, um ihres köstlichen geistigen Gehaltes willen, sie nicht

---

*) Zeitung No. 3, S. 20. 25; No. 4, S. 32; No. 5 S. 41 u. s. w.

ungenutzt lassen darf. Die musikalische Bildung eines so beachtenswerthen Publikums, als das Berliner, ist daher unvollkommen, so lange es nicht an der Auffassung der Symphonien gereift ist.

Zugleich stellt sich aber die Symphonie als ein wahrer Prüfstein für Publikum und Komponisten dar. Wie viele unter den Besuchern der Theater und Konzertsäle sind in einer, ihnen selbst unbemerkten Zerstreuung! Nicht blos die Handlung der Hauptpersonen, auch die Statisten, die Tänzer, die Dekorationen, der Putz der Sängerinnen, nehmen ihre Aufmerksamkeit und ihr Interesse gefangen, während sie sich einbilden, mit der Musik beschäftigst zu sein. Nicht der Inhalt der Komposition, sondern dieser, jener Laufer oder Triller, das Auge — oder auch die Reiherfeder und der Kleiderbesatz der Sängerin im Konzerte, fesseln den gröfsten Theil der Hörer. Dagegen liefse sich nichts einwenden, wenn ihnen nicht unbewufst das Bessere, wofür sie empfänglich werden könnten, um des Geringern willen entginge. — Bei der Aufführung einer Symphonie wirkt nichts Aeufserliches, nicht einmal eine anlockende Persönlichkeit oder vorstechende Virtuosität mit. Wer nicht der Komposition in ihrem Gange folgt, hat gar nichts, und so lehren Symphonien, Musik ohne Zerstreuung und um ihrer selbst willen hören. Darum haben leichtsinnigere Nationen, z. B. die Franzosen und Italiener, in der ganzen Gattung nie Erhebliches geleistet, nie sie verstehen und liebgewinnen können; darum unter andern sind sie aber weit hinter den Deutschen zurückgeblieben, denen die Symphonie eigen ist.

Endlich haben wir sie mit Recht einen Prüfstein für Komponisten genannt; und zwar nicht blos derer, die sich in dieser anspruchreichen Form versuchen wollen. Einem Publikum, das durch Symphonien zu Ideentiefe, zur Grofsartigkeit, zu harmonischer Haltung in allen Theilen der Komposition, zu gediegener und gehaltreicher Ausführung in allen Stimmen gewöhnt ist, kann nicht so leicht seichtes oberflächliches Machwerk vorgelegt werden, und es erweckt in der That ein gutes Vorurtheil für den Inhalt eines Konzertes, wenn sich darunter eine Symphonie findet.

Konzerte genug stehen uns im Laufe des Winters bevor. Wir werden ja sehen, wer von den Konzertgebern die Probe fürchtet, wer nur für seine Kasse, oder auch für das Beste des Publikums thätig sein will. M.

I.

Andeutung des Standpunktes der Zeitung.

(Als Epilog.)

Die Berliner allgemeine musikalische Zeitung hat ihr erstes Jahr durchlebt und ihre Fortdauer ist auf einen ansehnlichen Zeitraum hinaus gesichert. Als sie vor ungefähr einem Jahre angekündigt und durch das Vorwort des Redakteurs eingeführt wurde, kam es zunächst darauf an, ihr das Wort und Aufmerksamkeit bei der Lesewelt zu erwerben. Was sie dieser gilt, kann natürlich nicht hier untersucht werden. Es scheint aber angemessen, dafs am Schlusse ihrer erstjährigen Thätigkeit der Standpunkt näher angedeutet werde, auf dem die Zeitung sich erkennt und von dem aus sie ihre Existenz begonnen hat. Hierbei müssen sich vergleichende Blicke zunächst auf die **Leipziger musikalische Zeitung** richten, dieses Institut, welches bis zu den letzten Jahren unter **Rochlitz** Vorsitze, der musikalischen Welt so wichtig geworden ist und schon in der Dauer seiner Existenz alle ähnlichen musikalischen Unternehmungen so weit überwunden hat. Nicht, um zwei der Tendenz nach verschiedene Zeitschriften wohl oder übel zu vergleichen, sondern um das Wesen der jüngern an der ältern zu begreifen, geschieht jenes Institute Erwähnung, und wir gehen zu diesem Zwecke zu der Periode vor seinem Entstehen zurück.

In **Sebastian Bach** hatte diejenige Periode der Tonkunst, die wir kurzweg die kontrapunktische nennen wollen, ihren Gipfel und ihre Vollendung erreicht. Empfindung und Fantasie waren in dieser Zeit noch nicht so gereift für die Auffassung musikalischer Ideen, dafs sie in schneller Folge hätten wirksam dargestellt werden können. Es bedurfte noch langen Ver-

weilens bei einer Idee, um sie dem Gemüthe des Hörers einzusenken. Diese Schwäche bedingte die Form der Tonstücke in ihren Grundzügen: Kürze der Themata und öftere Wiederholung. So finden wir, um allgemeinere, bekannte Beispiele zu geben, das Thema der Arie: „ich weiss, dafs mein Erlöser lebt" (in Händels Messias), Vor- Nach- und Zwischenspiele mit gerechnet, nicht weniger als neunmal wiederholt, ungeachtet es an sich höchst fafslich (nur vier Takte lang) und die Arie keinesweges übermäfsig ausgedehnt ist. So wird in den meisten Händelschen Arien gewöhnlich die Melodie der Singstimme von den Instrumenten als Zwischensatz Note für Note wiederholt. Wo aber Fantasie und Empfindung noch zu wenig vermochten, da trat der Verstand hülfreich ein und wehrte der Einförmigkeit; indem er die Wiederholungen in mehre Stimmen vertheilte und so zu der Schreibart im doppelten Kontrapunkte, damit aber zu der höchsten Ausbildung der Mehrstimmigkeit und der Harmonik anreizte. So mufste die Unmündigkeit jener geistigen Vermögen den Verstand zu der kräftigsten Thätigkeit, zu den kühnsten Kombinationen, zur unbestrittenen Herrschaft bringen. Strenge Regel und ein ansehnlicher Schatz von Erfahrungen war die Ausbeute dieser Richtung. Alles hielt sich fest im Gleise, Lehrer und Schüler pflanzten dies Verfahren zünftig gebunden fort, und Meister war der, welcher in den kühnsten Kombinationen über alle hinausging.

Die Tonkunst hätte ihr Wesen ablegen müssen, wenn sie sich selbst unter der Herrschaft des Verstandes, der Empfindung, der Fantasie ganz hätte entäufsern sollen. In allen Werken der bessern Kontrapunktisten regen sich jene — nachweislich leicht in Sebastian Bach; so oft auch Vorurtheil oder die Unfähigkeit, ihn zu verstehen, die entgegengesetzte Meinung diktirt haben. Derjenige deutsche Künstler aber, in dem die Tonkunst ihres eigensten Wesens wieder mächtiger ward, ist Händel (Bachs Zeitgenosse,) von dessen Werken schon mehrmals in dieser Zeitung geredet worden *) und noch gehandelt werden wird. Die tiefste und wahrste Empfindung und ein bisweilen fast romantisch zu nennender Fantasienschwung *) beseelen seine Werke, haben sich aber, besonders in den wichtigern Theilen derselben nicht von jener strengen Form loswinden können u. dürfen. Und diese Weise Händels, in der er in einem frühern **) Aufsatze als Vorbild der protestantischen Kirchenkomponisten erkannt worden ist, war eben die geeignetste, das feste Halten an einem tiefempfundenen, ernst durchdachten Gedanken, wie es bei den Worten der heiligen Schrift geziemt, zu bethätigen. So vereinigte sich in Händel die gebundne alte Form mit neu beseeltem Geiste.

Seine und Bachs Nachfolger bis auf Haidn und Mozart durften sich einer inhaltreichern Kompositionsform bedienen; eine ausgebreitetere Empfindung, ausgebildetere Fassungsgabe foderten es und nun bildeten sich, vornehmlich unter dem Einflusse italischer Komponisten, ausgedehntere musikalische Gedanken und eine reichere Folge von Melodien: die Sonaten- u. Rondeform ***) wurde herrschend. — Mit dem Namen der erstern bezeichnen wir die Verknüpfung zweier Folgen von Melodien (die erste im Hauptone, die zweite in der Dominante — oder die erste in Moll, die zweite in der Parallel-Durtonart ****), beide gewöhnlich nach einem Zwischensatze wiederholt und dann die letztere auch in den Hauptton, oder, wenn er dies Moll war, in das Durgeschlecht versetzt) wie sie fast in allen Sätzen der Symphonien, Quartette und Sonaten herrschend sind; die Rondoform besteht bekanntlich in der Wiederholung eines Hauptsatzes unter beigemischten kürzern und längern Zwischensätzen. Diese Periode der Tonkunst, die wir die *melodische* nennen möchten, erlebte ihre höchste Vollendung in *Mozart*. —

In der vollen Blüte Mozarts und seiner Periode entstand die Leipziger musikalische Zeitung und wie konnte sich ihre Tendenz anders gestalten, als aus dem Geiste, der in jener Zeit

*) Ztg No. 21 und 51, S. 184 und 435.

*) Besonders im *Saul* nachweisbar, von welchem Oratorium ein Klavier-Auszug von Naue bei Hofmeister in Leipzig erschienen ist.

**) Ztg No. 38, S. 327.

***) Ztg No. 19, S. 166.

****) Ztg No. 19, S. 168.

die Tonkunst durchwehte? Ihre Aufgabe war nothwendig: das Vorhandene, Vollendete zu begreifen und zu fördern. In dem Sinne jener vollendeten Periode war ihr eine Basis geworden, auf der sie sicher ruhte, sicher und unangefochten wirkte und allgemein bereite Aufnahme und Unterstützung fand. Vieles durfte sie als allgemein zugänglich voraussetzen, vieles konnte sie, der Vorbereitung in den Gemüthern gewifs, leicht — fast unmerklich einführen und sie hat in dieser Weise den gröfsten, oft erspriefslichsten Einflufs geübt, besonders aber früher sehr dazu beigetragen, Norddeutschland zu einer geistig höhern Kultur der Musik zu heben. Wie weit sie dem Fortgange der Tonkunst über die mozartsche Periode hinaus treu gefolgt ist, dies zu untersuchen, ziemt der jüngern Zeitschrift gegen die ältere nicht.

Unter andern Verhältnissen — gewifs schwierigern, wahrscheinlich günstigern — hat die Berliner Zeitung begonnen. Offenbar leben wir jetzt in einer noch werdenden Periode der Tonkunst und diese vorzubereiten, so weit die Fortschritte der Kunst es äufserlich veranlassen, scheint die schwierigere und wichtigere Aufgabe jeder jetzt entstandenen Zeitschrift. Mit welchen Kräften wir die Lösung dieser Aufgabe unternehmen, hat das Publikum zu untersuchen; es weise aber auch nicht eine Prüfung der Aufgabe von sich.

In technischer Lehre und geistigem Inhalte der Kunstwerke fand die Leipziger Zeitung ein Bestehendes. — Die Kompositionslehre, oder genauer zu reden, die Harmonielehre, auf die sich jene meist beschränkte, ward im Wesentlichen allgemein als vollendet angenommen. Ihr vorzüglicher Inhalt war eine ziemlich vollständige Formenlehre *) (Zurückführung der Melodien auf Scalen, der Harmonien auf Akkorde, der Modulation auf Tonarten) und eine Reihe von Verbotsgesetzen, deren hauptsächlichste Tendenz dahin ging, das Uebelklingende **) zu vermeiden: also negative Regeln — Vorschriften, was man nicht thun dürfe. Dafs eine solche Theorie unserer Kulturperiode, in der die Geister sich so kräftig aus dem Negativen zu dem Positiven erheben, nicht mehr genügen kann, bedarf keines Beweises und aus dem wahrhaften und erkannten Bedürfnisse nach einem Bessern folgt schon, dafs es erlangt werden wird. In der That hat auch schon Logier, gewifs einer der scharfsinnigsten Köpfe, die sich mit Musik beschäftigt haben, neue Wege eingeschlagen und ein bewundernswürdiges System positiver Regeln geschaffen, von dem bald eine vorläufige, sobald aber Logiers Werk gedruckt ist, *) eine nähere Beurtheilung in dieser Zeitung erfolgen wird.

Durfte nun die Leipziger musikalische Zeitung einen grofsen Theil ihrer Urtheile und Ansichten auf die bisher ruhig bestandene Theorie gründen, war es ihr in einem bedeutenden Theile ihrer Leistungen wichtig, ja fast genügend, zu untersuchen, ob ein gegebenes Werk der bestehenden Lehre ent- oder widerspreche: so ist uns mit der Erkenntnifs, dafs jene Theorie nicht fürder befriedige, die Obliegenheit geworden, einen grofsen Theil unserer Ansichten erst neu zu begründen und erst unsern allgemeinen Grundsätzen Eingang zu verschaffen, bevor wir für die Resultate daraus, für unsere Urtheile, Beistimmung hoffen dürfen. Und nicht selten dürfte eben bei Musikern, die in der frühern Periode ihre Bildung gefunden haben, sich Unbereitwilligkeit gegen eine neue Ansichtweise offenbaren. Hat aber die neue Ansicht nur wahren und zeitgemäfsen Kern, so wird sie auch mehr und mehr Licht und Eingang gewinnen.

Eine allgemeine, oft schöne, innig erfüllende, in den besten Werken stets den vorausgesetzten Verhältnissen angemessene Empfindung dürfen wir als den vornehmlichen Inhalt der, aus jener Periode hervorgegangenen Tonstücke bezeichnen und es als Ausnahmen ansehen, wo in einzelnen Zügen über diese Gränze hinausgeschritten ist. Man fühlte sich der alten strengen Form entbunden, wohlthätig erwärmt und angeregt und war zu neu in diesem Befinden, als dafs man sich daran nicht hätte genügen, als dafs man das Bedürfnifs hätte fühlen sollen,

*) Ztg. No. 2. S. 10.
**) Ztg. No. 3. S. 17.

*) Dies ist im nächsten Jahre zu erwarten.

die angeregten Empfindungen zu Ideen reifen zu lassen. Und wenn nun die ruhig fortbestehende Theorie eben diesen geistigen Inhalt der Kunstwerke nicht erfassen und begreifen konnte, wenn die wenigen philosophischen Köpfe, die sich um Tonwissenschaft bemühten, vornehmlich durch Rameau und Euler auf den Weg mathematischer Forschung gewiesen waren: so wurde nach gerade die Vorstellung vorherrschend, es gebe an der Tonkunst eine Seite, an welcher nur die Empfindung haften, die von der Reflexion nicht erfafst werden könne. So bildete sich die erst später ganz als unstatthaft erkannte Scheidung von Technischem und Geistigem — als hätte die Kunst einen Bestandtheil, der nicht geistigen Ursprungs und geistiger Bedeutung sei. Die sogenannte geistige Seite aber wurde zwar nach ihrer allgemeinen Bedeutung, wie sie sich der Empfindung dargeboten hatte, dargestellt, nicht aber in ihren Elementen durchforscht und vollkommen erkannt.

Aber wie weit hat die Tonkunst seitdem ihr Gebiet erweitert! Wie haben sich ihre Ausdruckmittel bereichert — schon dadurch, dafs ihr Verständnifs geläufiger worden ist, und sie nun in näherer Verbindung und zahlreicher angewendet werden können! Wie unendlich tiefere und dabei bestimmtere Ideen sind in neuern Kunstwerken niedergelegt! Und wie viel Höheres ist noch zu erwarten! — Wir würden frühere Erörterungen aus dieser Zeitung wiederholen, oder bevorstehenden vorgreifen müssen, wollten wir diese Ansicht hier vollständig durchführen. Vielleicht gewinnen ihr aber schon zwei Andeutungen einige Aufmerksamkeit. — Die Ideentiefe, in Beethovens Kompositionen, der neue Reichthum von Klangkombinationen in seinen Symphonien, seine kühn nach neuen Beziehungen umgreifende Modulation — die grofsartige Einheit, die früher unerhörte Leidenschaft in Spontini's Opern — diese Flora geistreicher Züge in Webers Kompositionen, sein kühnes und reich ausgestattetes Streben nach einer früher nicht erreichten Karakteristik*) — selbst die üppige Sinnlichkeit Rossinis und die witzigen Arbeiten der Franzosen — deuten sie nicht auf noch höhere, alles vereinende, alles überbietende Leistungen, auf eine noch nicht vollendete höhere Periode der Tonkunst? Und ist die Dichtkunst, die stets der Tonkunst voranschreitet, seit der mit der mozartschen übereinstimmenden Periode nicht zu höherer Vollendung gelangt? Das Beginnen dieser neuen Periode der Kunst ist es, welches zu tiefern Forschungen in ihrem Wesen dringend auffodert. Es kömmt darauf an, ein Entstehendes zu fassen und zu fördern, es ist in der Tonkunst, wie überall, die Aufgabe der Zeit, sich selbst zu begreifen. So nun unterscheidet sich die Aufgabe unserer Zeitung von der, welche die Leipziger in der Periode ihrer Entstehung zu übernehmen hatte. —

Indem wir nach unsern Kräften das Wesen der Tonkunst tiefer zu ergründen streben, wird, wenn es uns gelingt, mehr und mehr Licht auf die Schöpfungen früherer Perioden fallen. Zu häufig und zu lange sind die Werke älterer Meister in dieser Beziehung vernachläfsigt und gleich Leichen nur anatomisch, um die Harmonie oder die Lehre vom doppelten Kontrapunkt an ihnen zu bereichern, durchforscht worden. Es ist bald gesagt, Palästrina habe nur (!) Akkorde und Bach nur (!) Fugen geschrieben, es ist leicht erkannt, dafs ihre Werke manches nicht enthalten, was in den unsrigen nicht vermifst werden darf. Aber lebt in diesen Akkorden nicht ein grofser Sinn? Hat nicht jeder aus der Natur seine Bedeutung erhalten? Ist nicht schon die Idee der Fugenform: wie verschiedene Individualitäten sich über Einen Gedanken im Dialog vereinen, jede in ihrer Eigenthümlichkeit beharrend und dennoch alle harmonisch geeinigt, wichtig? Und wie geschah es, dafs die Kunst sich so entwickelte? Was mufste vorangehn, damit sie ihren heutigen Standpunkt erlangen konnte? Vollständig befriedigend wird die Gegenwart nur aus ihrer Vergangenheit begriffen und wenn auch eine Zeitung zunächst der erstern gewidmet ist, so darf doch der Rath und die Lehre der letztern nicht vernachläfsigt werden. Diese Ansicht stellt uns manche frühere Abschweifung von dem Neuesten zu Aelterm und manche, die wir für spätere Gelegenheit aufsparen, als gemäfs unserer Zeit und Zeitung dar. —

Niemals hat dem Deutschen Nachricht von dem, was aufsen geschieht, so interessant sein können, als seit er sich von Neuem mit Leier und Schwert die Hochachtung seiner sonst so stolzen Nachbarn errungen hat. England und Frankreich huldigen dem deutschen Geiste auch im Gebiete der Tonkunst. England, dessen Söhne nie bedeutendes für die Tonkunst geleistet haben, das in dieser Sphäre stets von Ausländern lieh und kaufte, erscheint defswegen nicht so bemerkenswerth, als Frankreich, das zu begreifen anfängt, es könne auch vom Auslande und

*) Euryanthe wird Gelegenheit geben, diesen Punkt künftig auszuführen.

namentlich von Deutschland lernen und empfangen. Die frühere Abschliefsung büfst es durch ein Zurückbleiben, das nun erst recht augenfällig wird, da es Werke anstaunt und kaum fafst, die bei uns längst und weit überboten sind. So bildet sich im ganzen höher gebildeten Europa eine Verbindung im Fache der Tonkunst, wie früher von Italien, jetzt von Deutschland, als dem Mittelpunkte, ausgehend. Nur Italien ist nach allen seinen Verhältnissen zu geschwächt, um sich dem neuen Leben selbstthätig, oder nur empfangend zuzugesellen. Der letzte Funke, der sich ihm in Rossini entzündet hat, beweiset am stärksten seinen Fall.

Nachrichten von dem, was in den wichtigsten Orten für Tonkunst geschieht, theilen viele Zeitschriften mit. Ein Kunstblatt mufs Auskunft geben nicht blos über das, was geschehen, sondern auch über den Geist, in dem es unternommen und vollbracht worden. Diese Aufgabe, an sich nicht gering, ist um so schwieriger, wenn eine Zeitschrift den bisherigen Stand- und Gesichtspunkt mit einem neuen vertauscht. Die Schwierigkeit, überall Berichterstatter zu finden, die auf die Tendenz unserer Zeitung eingehen, hat nur eine geringere Zahl Korrespondenzen im ersten Jahrgange gewährt. Wodurch wir diesen Abgang ersetzt haben, weiset die beiliegende Inhaltanzeige aus. Der aus der Zeitung selbst ersichtliche öftere Wechsel mit den Korrespondenten mancher Orte bezeugt das Streben nach bessern. —

Nach unserer Ansicht von dem Standpunkte der Musik in unsern Tagen war es dringend nothwendig, nicht für die Künstler und Kunstverständigen allein, sondern für das ganze Publikum gebildeter Musikfreunde zu wirken. Wir finden das Publikum nicht in der ruhigen Fassung, in dem gesetzten Behagen an eines bestehenden Kunstweise, wie, bei ihrer Entstehung, die Leipziger Zeitung es antraf. Nicht bestätigt, sondern erst erweckt und befestigt will im grofsen Publikum eine haltbare Ansicht von der gegenwärtigen Kunst und eine gegründete Erwartung von der Zukunft sein. Denn jetzt ist, wie in dem Beginnen jeder Periode, überall Zerfallenheit und Zwiespalt. Wie die Künstler nach verschiedenen Seiten hin die rechte Bahn suchen, so ziehen sie die verwandten Gemüther nach. Welch ein Streit der Weberianer und Spontinianer und beider mit den Rossinianern! Wie weichen selbst die Anhänger Mozarts und Beethovens, sich gegenseitig mifsverstehend und mifsdeutend, auseinander! Es ist um so nothwendiger, die Zwietracht zu mindern, jemehr bisher die Musikverständigen das Wort andern gelassen haben, die — ohne Kenntnifs von der Kunst, aber mit gröfserer Gewandheit der Rede, ihre Feder dem Publikum widmeten, weil die Musiker sich unbekümmert unter einander abschlossen. Jenen, die in ihrer Unkunde nur die Verwirrung mehren, nur der einen oder der andern Partei dienen konnten, die Popularität durch sachverständige und dabei allgemein annehmliche Behandlung abgewinnen, ist ein lockendes und erspriefsliches Unternehmen.

Die Bestimmung der Zeitung für das gesammte musikalische Publikum hat fortwährende Rücksicht auf die eben herrschende Ansicht nothwendig gemacht. Wo gute Eigenschaften um mangelhafter Seiten willen vergessen, oder verschmäht zu werden drohten, durften bisweilen jene hervorgezogen und diese fürs erste, bis man zu gerechter und unleidenschaftlicher Beurtheilung geneigt worden, mit Schweigen geschont werden. Wo Nichtigkeit sich schädlich geltend machen wollte, mufste ihr schnell entgegen getreten, manche Ansicht endlich, die dem gröfsern Publikum zu fremd schien, mufste vorbereitet werden, ehe sie Gehör und Aufnahme hoffen durfte. Ein grofser Theil der bisherigen Leistungen, selbst der Beurtheilungen, sind nur vorbereitend und erwarten noch ihre Erschöpfung zu gelegener Zeit. —

Indem aber die Zeitung sich zunächst dem grofsen musikalischen Publikum widmet, glauben wir das Interesse der Künstler eben so weit zu fördern, als unsere Bemühungen für Musikfreunde erfolgreich sein mögen. Denn was ist den Bestrebungen des Künstlers erspriefslicher, als, vorbereitete und willfährige Gemüther zu finden, Vorurtheile, die sich ihnen entgegenstämmen, wenigstens erschüttert, die Achtsamkeit der zerstreuten Mehrzahl gesammelt zu sehen? Man beurtheilt den Gang der Begebenheiten zu oberflächlich, wenn man meint, ein Kunstwerk von Gehalt mache sich allein geltend. Vielmehr stehen eben die höhern Leistungen dem Publikum zu fern, um bald gefafst und in ihrem ganzen Werth erkannt zu werden. Es bedurfte vieler litterarischen Vorarbeiten, um Shakespeare nur soweit dem grofsen Publikum bekannt zu machen, als er es jetzt ist. Es wird noch manches geschehen müssen, ehe Beethoven allgemeiner und vollständiger erkannt wird. Und dies liegt nicht in einer Mangelhaftigkeit der Künstler, sondern in der mangelhaften Bildung des Publikums. Es ist also nicht blos bei den zunächst für Künstler bestimmten Aufsätzen für sie gearbeitet worden.

Aus dieser Ansichtweise nun ist der erste Jahrgang der Zeitung hervorgetreten. Was er vorbereitet hat, möge in folgenden erfüllt werden.

A. B. Marx.

Hierbei das Titelblatt und die Inhaltanzeige zum ersten Jahrgange der Zeitung.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.